9240/0224/1958:1-6
C116098

文物参考资料

一九五八年　第一期

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

2

目　录

一九五八年第一期　（总第八九号）

中苏两国文物工作者的深厚友誼 …… （3）
信陽墓的年代与国别 ……郭沫若（5）
有关信陽楚墓銅器的几个問題 ……顧鉄符（6）
信陽战国楚墓出土乐器初步調查記 ……中央音乐学院民族音乐研究所調查組（15）
复制信陽楚墓出土木漆器模型的体会……陈大章　賈　峨（24）
說"天亡殷"为武王灭商以前銅器 ……孙作云（29）
"熨斗"和"鑑斗"、"刁斗"…… 徐家珍（32）
試說烟墩山出土的"銅角状器"和"銅鐏"的名称与用途…… 孙桂恩（34）
山西石楼县二郎坡出土商周銅器 ……山西省文物管理委員会保管組（36）
湖南省首次發現战国时代的文化遺存 ……湖南省文物管理委員会（39）
永嘉發現元代蒙文印考释 ……蔡美彪（42）
有关古璽印的一些知識 ……紫　溪（44）
略談肖形印 ……王伯敏（46）
雅安石器調查記 ……魏达議（48）
滕县新石器时代遺址調查 ……山东大学滕县考古調查小組（50）
霍邱张家崗古墓發掘簡报…… 安徽省博物館清理小組 胡悅謙、王步艺、馬人权（53）
洛陽發現的带壁画古墓 ……河南文化局文物工作第二队（56）
西安府文庙 ……杜仙洲（60）
泉州开元寺石塔 ……林　釗（62）
也談龙虎塔的年代 ……王思礼（64）
青銅器名辞解說(一) ……梓　溪（65）
波捷紀行 ……潘絜茲（67）
談談"陈列主題結构" ……宋伯胤（73）
参观重庆市博物館 ……楊兴隆（77）
談关于使用甘油保养出土漆器的方法問題 ……陈玉寅（23）
文物工作报导(十七則) …… （79）

讀者·作者·編者
- "临汝風穴寺"一文讀后 …… （85）
- 关于"克里孟"的解释 …… （85）
- 讀者来信 …… （85）
- 作者来信 …… （85）

封面： 山西石楼县二郎坡出土的銅鴞卣

彩色插頁： 河南信陽楚墓出土的彩繪棺板

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

河南信陽战國楚墓出土彩繪棺板 （長194厘米 寬36.5厘米） 沈蘭溪 張兆鈞 陈大章摹繪

C116008

中苏兩国文物工作者的深厚友誼

北京　文化部

斯維尔德洛夫斯科地志博物館全体工作人員謹向中华人民共和国博物館及文物工作者恭賀新年，幷祝工作中获得更大成就。

館长佛明代表全体工作人員

一九五八年一月五日

北京　文化部

莫斯科博物館研究所全体人員向中华人民共和国博物館工作者恭賀新年，祝在中国博物館建設事業中获得巨大成就。

諾維斯基

一九五七年十二月二十七日

北京　文化部

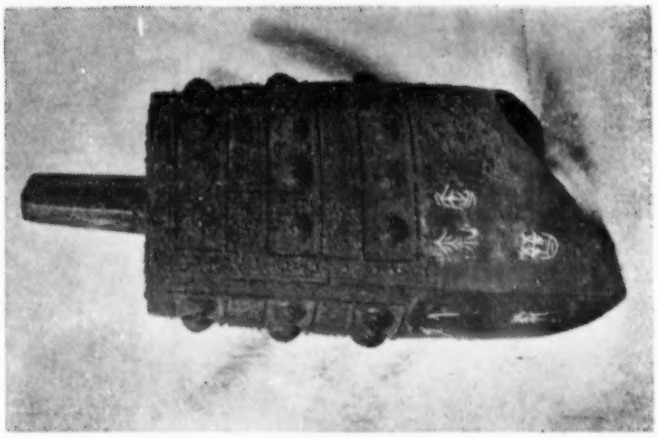
頓河哥薩克历史博物館工作人員衷心感謝你們在伟大十月革命四十周年时对我們的祝賀，謹向你們的新中国博物館建設事業致以最誠摯的祝願。

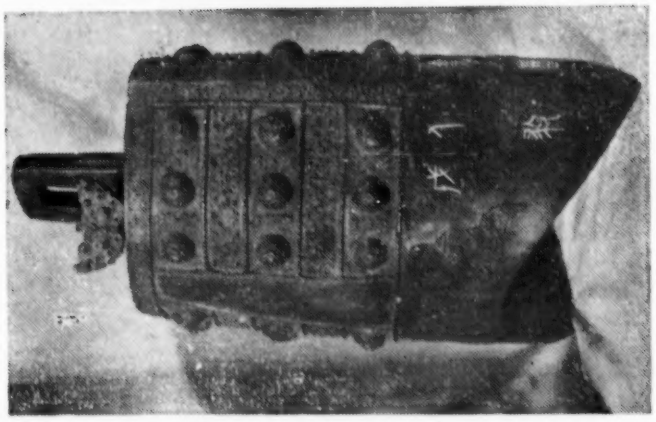
博物館館长列昂尼德·萧洛霍夫

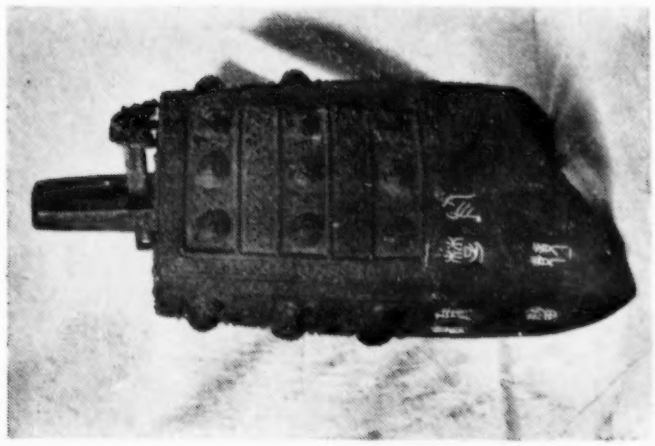
代表全体职工

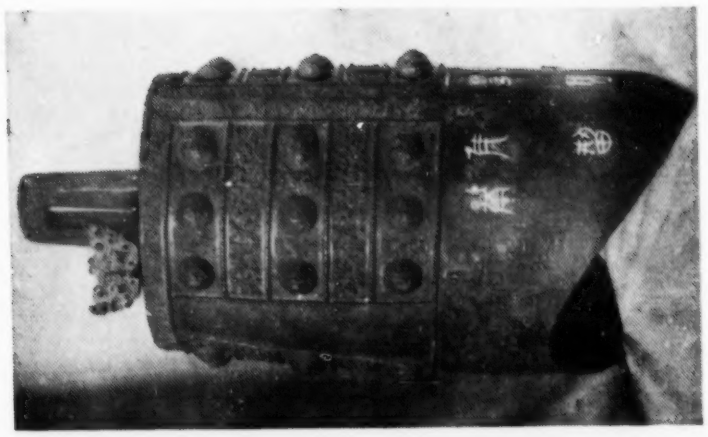
諾沃切尔卡斯克

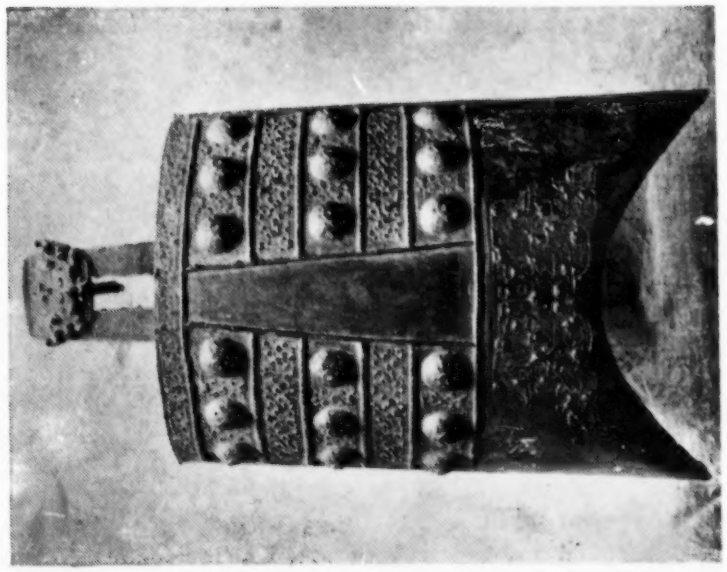
一九五七年十二月二十日

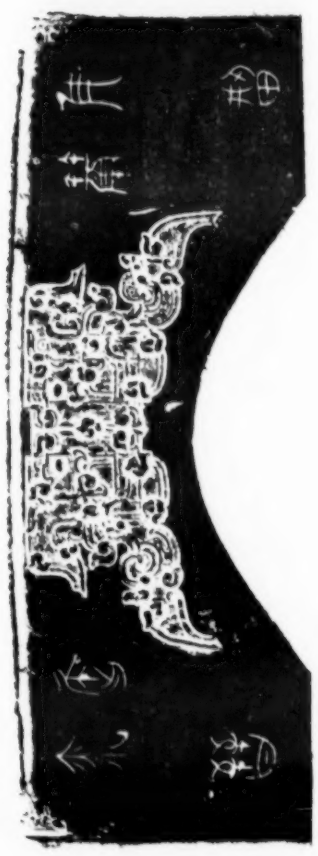


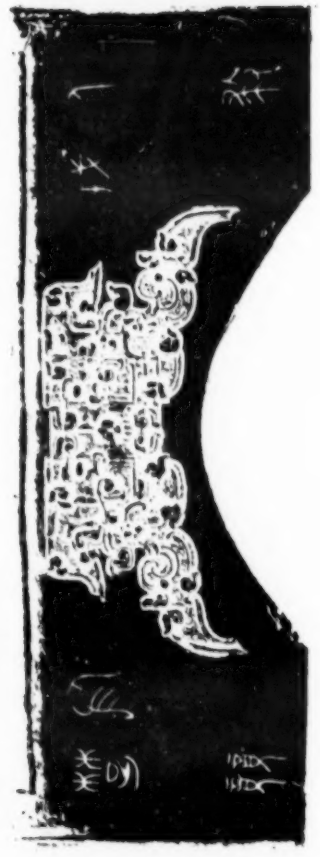












曾姬無卹壺銘文拓本

曾姬無卹編鐘

信陽墓的年代与国别

郭沫若

河南信陽长台关近来發現了一座古墓，出土器物甚多，学者們都称为战国时代的楚墓，詳細的报告不久将發表。我已經看到了不少器物照片、竹簡摹本和鐘銘拓片。

"文物参考資料"一九五七年第七期的封面上發表了"河南信陽长台关战国墓出土的漆耳杯"，第八期封面上又發表了"河南信陽长台关战国墓出土的編鐘"，第九期上發表了竹簡的摹本。

編鐘共十三枚，駢列为一架。同出竹簡第二部分第十八簡（摹本标号为218）有"鐘少（小）大十又三"的明文，可見殉葬之鐘十三枚不缺不少。鐘律已經經过中央音乐学院測驗，据說是有一定的音律的，測驗結果尚待發表。周礼小胥"凡乐，县鐘磬，半为堵，全为肆"，郑玄云"二八十六枚而在一虡謂之堵；鐘一堵、磬一堵謂之肆"。此仅十三枚，不足一堵之数。或云第十二与第十三之間尚缺一枚，然亦不足一堵。恐郑玄之說未必即是通例。

編鐘中最大的一枚有銘文十二字，其余十二枚均無銘。这十二字的鐘銘試释如下：

"隹（惟）瘳篤屈桼晋人，救戎于楚竟（境）。"

瘳字是型的异文，竹簡第一部分第一簡和第二簡（摹本标号101，102）都有"型"字。篤，方言："所以注斛，陈魏宋楚之間謂之篤"。（竹簡中凡从竹之字均与鐘銘同）。"瘳篤"当是人名。桼从示亦声，字書所無，殆是突之古文，在此假为狄（从犬亦省声）。"屈桼"二字連文作为动詞。屈即如詩泮水"屈此群醜"之屈，狄如同詩"狄彼东南"，与剔通。原文当讀为"屈桼晋人，救戎于楚竟"，竟讀为境。

从这鐘銘看来，墓主不一定是楚国人。既明言"屈桼晋人，救戎于楚境"，則墓不当屬于战国，而应当屬于春秋。战国时，晋国已經灭亡了。晋楚关系很紧张的时期正是春秋时代。

再进一步作仔細考察，鐘銘所述当是春秋魯昭公十七年（公元前525年）晋灭陆渾戎时事。左氏春秋于本年八月書"晋荀吳帅师灭陆渾之戎（公羊作"賁渾戎"，穀梁無"之"字），左氏传有詳細記載：

> "晋侯使屠蒯如周，請有事于雒与三塗。蔓弘謂刘子曰'客容猛，非祭也。其伐戎乎？陆渾氏甚睦于楚，必是故也。君其备之！'乃警戎备。
>
> 九月丁卯，晋荀吳帅师涉自棘津，使祭史先用牲于雒。陆渾人弗知，师从之。庚午，遂灭陆渾，数之，以其貳于楚也。陆渾子奔楚，其众奔甘鹿。周大获。"

看这情状，和鐘銘甚相吻合。晋人对陆渾戎是驟然袭击，陆渾子奔楚，故楚篤救之于楚境。所謂"屈桼晋人"是阻止了晋人的攻势而已。

是則鐘当作于春秋末叶，而信陽古墓殆是春秋末年之墓。

当然，在这里也应当考虑到这样一个問題，便是編鐘的鑄造在前，墓的埋葬在后，編鐘是墓主从别国俘获来的。但从同出銅器的花紋看来，大体上是一个时代的制作。特别是同出之戈，形式相当古，与战国时代的戈形有别。

同出的竹簡，第一部分頗类墓志，第二部分是殉葬品的記录。这两部分是很值得研究的，可惜文字很难認。竹簡上的文字和鐘銘的文字显然形成两个体系，鐘銘文字是比較規整的，竹簡文字則十分草率奇异。

大凡鐘鼎上所鑄的銘文一般都是規整的，东周列国的銘文字体都相差不远。我以前有点怀疑秦代統一文字的說法。我認为自西周以来，中国文字已經逐漸自然形成了統一。今据信陽墓中的文字有两种字体看来，可以得出一种新的說法，便是自西周以来通行于各国統治者之間的文字有一种正規的体系，而通行于各国民間的文字又别有一种簡略急就的体系，可以称为"俗書"。寿县楚器鑄款与刻款文字也是两个体系。兵器銘文和印璽則多用俗書。秦始皇帝的"書同文字"便是把各国俗体字废弃了，而用西周以来的正体字把文字統一了起来。

这样的解释，我相信是可以成立的。因而鐘銘文字与竹簡文字不能認为是两个时代的东西，而是同一时代的异体。

信陽古墓，如果肯定为春秋时代的墓，那么长沙楚墓的年代很多就值得重新考虑了。我們不能把长沙楚墓一概定为屬于战国时代。因而我們不能以长沙楚墓作为标准来定信陽古墓之年，反而应以信陽古墓分别核定长沙楚墓之年了。

以上不成熟的見解，提出来供研究的同志們参考。因为不日即将出国，沒有充分的时間来展开研究，可能考虑得很不周到，請同志們严正批評。

一九五七年十月二十九日

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

有关信陽楚墓銅器的几个問題

顧鉄符

河南信陽战国楚墓的發掘，除了出土不少的漆器、木器、陶器、玉器、竹簡……之外，也出土了很多銅器。銅器中有烹飪器、食器、酒器、水器、乐器、兵器、書史器、車器、馬器及配装在木器和漆器上的零件等。这一批銅器，河南省文物工作队正在整理中，准备作为整个發掘报告的一部分。現在就这一批銅器中的某些問題来談一談。

(一)

这一批銅器全部沒有銅綠和任何銹蝕痕迹，器的表面，有一層黑灰，但触手即掉，里面就是金黃的銅色，敲起来声音很清脆，和沒有入过土的毫無区別。如其中一套編鐘，中央音乐学院民族音乐研究所可以將它进行精密的測音，作为研究中国古代乐律的直接資料，也就因为它具备了这样的条件。

长期埋在地下的銅器，能保存得这样好的，除了信陽这一批之外，也只有在战国楚墓里才見到。根据近年来长沙考古發掘工作中的經驗，对战国楚墓里銅器的保存，有两种絕不相同的情况：一种墓是用原地的土壙的，絕大部份已經看不見棺槨的痕迹，竹、木、漆器及人骨架也全部腐朽，銅器埋入从上面掉下来的填土里。这一种墓里的銅器，除了鏡之外，都保存得非常差，表面变成深灰色或翠綠色，薄的甚至于成半透明体，質地很軟，有时触手即毀。到干燥了之后，比較硬些，但还常常不断的風化。另一种墓在棺槨的周圍填有很厚的粘土（就是长沙人所說的白膏泥），棺槨及竹、木、漆器等保存得比較好，甚至于很完整。銅器在木槨里面，除了一般表面有一層黑灰之外，絕大部份質地坚硬，声音清脆，銅質不变，和沒有入过土的一样。銅器在墓里所以能保存得这样好的原因，对楚墓發掘有經驗的人認为与用粘土来填槨的周圍有关，并且填得越厚越好。粘土的顏色也有区別，一般带黃色的比較差，白色的比較好些，而以呈青灰色的为最好。信陽楚墓在槨的周圍填了一米左右厚的粘土，这种粘土的顏色也正是呈青灰色的。这可能就是墓里銅器和全部棺槨、随葬物保护得这样好的原因。

长沙楚墓里粘土的成分，考古学报一九五七年第一期"长沙出土的三座大型木槨墓"一文里說："白膏泥（就是本文所說的粘土）的主要成分为含水氧化矽、氧化鋁及少量氧化鉄、氧化碱等金屬。"从主要成分来看，和陶土是接近的。陶土为正长石与白云母分解而成的，为一种含水的矽酸鋁。另一方面这种楚墓里面填的粘土，一般可塑性很好，与普通陶土沒有甚么两样，因此我們可以初步肯定他就是陶土。鉄是陶土里很难避免的成分，粘土里带黃色或呈青灰色，就可能是鉄在不同情况下所起的变化，如带黃色就是鉄氧化的关系，所以粘土里所带有的顏色，最大的可能就是包含有鉄的原因。

陶土填在墓里所起的作用，照一般推測，因为它粘性大可以使墓內与外界完全隔絕，起密閉作用，这是否信陽楚墓銅器保存得这样好的主因？还有待于自然科学工作者来作进一步的研究。

(二)

銅器中有一对和西汉陶器中的合相仿的器物，器成半球形，平底，两側有橢圓形的环。盖略平，上面有三个环紐。过去对类似这一种形状的器亦称为敦的，但这里已經有了对合成圓球形的敦，所以这一对器决不能称它为敦。在竹簡208号里，有"毁"这一个器名，战国文字里常有把其他偏旁写作"殳"旁的，也有在原字旁另加"殳"旁的，所以这个"毁"字也有可能就是"会"字或金文中的"鉌"字。說文說："会合也"，所以会与合意思相通，从器名来說"会"也就有可能与"合"有类似之处，或者"合"就是"会"的演化。仪礼公食大夫礼說："宰夫东面坐，啓簋会，各却于其西。"士丧礼說："敦啓会，却諸其南。"士虞礼又說："祝酌礼，命佐食啓会。"这几条的注文，都認为"会"是簋的盖，这是值得怀疑的一件事。传世銅器中鄀氏鉌的銘文"鄀氏詹作膳鉌"（貞松堂吉金圖中，39，集古遺文11,3），既然有器自銘为"鉌"，这明明說"会"是独立的器，并非簋的盖。如"啓簋会"一語，說明"会"是与"簋"并用的器，也有盖可啓的。如"敦啓会"，就可能是"啓敦会"之訛，"敦"与"会"也是并用的器，都是屬食器一类里的。从以上許多資料来看，这一对类似合的器，应当就是"鉌"，与竹簡上"毁"这一个器名，也正好

相符。

这里銅器中有一件环鍊盘形的器，从器形来說，与安徽寿县楚墓里出土的鑄客盘（十二家吉金圖录遐10）基本相同；过去对这一种器一直認为是盘，屬于水器一类的。但这里这一件器出土时，里面盛滿了一盘木炭，所以一望而知是冬天烤火用的，应当是烘爐性質的器。就以鑄客盘来說，銘文"鑄客为郤酨为之"，并沒有和楚王會忎盘等一样自銘为盘，所以也就大有可能是爐。从器形上来說，有提梁或环鍊可能就是烘爐的主要特点，因此如与鑄客盘同出的提梁长方盘等，也应当是屬于烘爐一类的。周礼天官冢宰說："宫人掌王之六寢之修……凡寢中之事，扫除执烛共爐炭，凡劳事四方之舍事亦如之"。可見用爐烘火取暖，是古已有之的事，因此在楚墓里也一再發現烘爐这一种器。

（三）

編鐘十三枚，竹簡218号"乐人之器一架□首鐘少（小）大十又（有）三"，这里所說的首鐘，大約就是編鐘的楚国方言，所以鐘的数目与竹簡上的記載是符合的。这一組編鐘，据中央音乐学院民族音乐研究所精密的測量和測音的結果，認为音阶相当正确，只有第十二枚与十三枚之間，無論鐘的大小和音阶，都悬殊比較大，可能在随葬到墓里去之前，已經缺掉过一枚了。在最大的一枚上有銘文，第一面为"佳型篤屈桑晉"，第二面为"人救戎于楚竟（境）"，共十二字，是一次战爭的記載，看来是一篇完整的銘文，因此可能不会再有比它更大的了。再从最小的一枚来看，与传世和各地出土的編鐘比較，可能也不会有更小的了，因此这一組編鐘应有的数目，为十四枚。編鐘的数目，向来是考古学上聚訟不决的問題，周礼小胥"凡县鐘磬、半为堵，全为肆。"郑注"鍾磬者，編县之，二八十六枚而在一虡謂之堵；鍾一堵、磬一堵謂之肆。"左传襄公十一年"郑人賂晋侯……歌鐘二肆。"注："肆列也，县鐘十六枚为一肆，二肆三十二枚。"唐兰古乐器小記据尸編鐘推測："此一組編鐘当有两簨，簨各二列，列各八鐘，正与十六枚为一堵之說合。"这里虽然有称肆称堵的不同，但对編鐘一組应为十六枚这一点，是完全一致的。

过去或近代出土的編鐘，除邵鐘数目传說不一外，一般知道的为十三枚。兮仲鐘七枚，者减鐘十一枚，新郑出土的一組为十枚，一組为九枚，屬氏編鐘为十四枚。近年經正式發掘出来的，寿县蔡侯墓的三組：編鎛八枚，甬鐘十二枚，紐鐘九枚。长治十四号墓里出的为八枚。从这許多材料来看，最多的为一組十四枚，而沒有一組滿十六枚的。因此只有宋代出土的尸編鐘，从它的銘文来推測才是十六枚。所以文献上所說的十六枚为一組，可能是編鐘的标准数目。出土的許多編鐘，固然也有可能在葬到墓里去之前早已缺少的，也有在出土以后散失的，可是从信陽楚墓这一組編鐘来看，連早已缺掉的一枚計算在內，亦只有十四枚。說明編鐘标准数虽然是十六枚，但鑄造編鐘时不一定都是十六枚，亦常常有少于十六枚的。正像現代的風琴、口琴等，可以多一組少一組，或相差几个音的。

这一組編鐘是紐鐘，紋飾精致細密，与同出的許多銅器作風不同。从整个器形、紋飾来看，与屬氏編鐘比較接近，时代也可能相差不远。在最大的一枚銘文里，虽然提到"晋人"和"楚境"等字，但从整篇銘文看来，可能不是楚国器，也不是晋国器，而是另一国的器，因某种关系到楚国来的；所以不能和其他銅器一样作为楚国的历史文化資料来看。每一枚鐘附有一个紐鐘的銅插，正面是一个兽面，背面是长方的插銷，当鐘的紐插上架子之后，就用銅插来把它銷住。和鐘一起出土的还有一悬鐘的木架，大概就是所說的"簨"，雕有卷云紋兽头紋等，黑漆朱繪，具有楚国木雕和漆繪的作風；还有两个打鐘的小木槌，这都是考古学上过去沒有發現过的。从这許多器物的發現，使我們对古代演奏鐘这一种乐器的知識更加完备了。尤其对隋書音乐志等所說"……編而悬之，上下皆八，合十六鐘悬于一簨簨。"分上下两列之說，至少在楚国不是这样的，也許与战国悬編鐘的制度，根本沒有甚么关系。

（四）

这一批銅器除了两面漆繪云紋鏡可能是明器之外，其余全部是实用器，其中一大部分可能是新制出来还沒有使用过的。除了極少数几件之外，絕大部分沒有紋飾，但由于銅質很純，制作非常精致，显得很朴素大方，这也是一般晚周楚器的特点之一。就器形而論，也主要是楚器的形式。其中如鼎，是有一道弦紋的扁圓腹，足近似半圓柱体，細直而高，盖附三环紐和正中一个活环，这許多特点和长沙顏家岭等所出土的战国楚墓里的銅鼎完全相似。尤其足的形式，無論成半圓柱形或多面柱形，但直而高似乎是楚器的明显特点。如寿县楚墓里所出的鼎，虽然有平底、平盖、浅腹、有流等形式，与长沙和这里所出土的銅鼎已有些差异，但与战国时候一般盛行的圓腹、矮蹄足的所謂西瓜鼎的風格又完全不同。这可能与灶在南方發展的情况有密切关系。

这里的銅鼎与长沙一般銅鼎所不同的，就是鼎的耳不是普通的附耳，而是成一个带橢圓的环形。这一种耳的鼎，在传世的銅鼎里，只有之左鼎（宝蘊楼彝器圖录32)和膳所鼎（武英殿彝器圖录32）等是这一种形式的。这两件器我們虽然不晓得它是在甚么地方出土的，但無論从整个器形或銘文的字体来看，很可能也是战国时代的楚器。可知在当时楚国某些地区，包括信陽在內，曾經流行过这一种耳形的鼎。和鼎一同出土的还有一种长的鈎，一端是一个橢圓形的环，另一端是鈎子；每一个鼎，就有一对这样的鈎。大概是在移动鼎的时候，以鈎子鈎住鼎的耳，在环里穿着木杠，可以把鼎抬着移动，离开原来的位置。这种鈎使用的时代和地区，也許是和这种环耳的鼎是相同的。

除了鼎之外，如略带橢圓的球形的敦、瓢形的匜、簠簋形的勺等，都是在长沙楚墓里最常見的。寬边、浅腹、小平底的盘，和寿县楚墓里的楚王酓忎盘几乎完全一致，还有环綠的烘爐，和寿县楚墓里的鑄客盘来比較，除了后者有花紋之外，在形制上也毫無区别。凡此等等，說明这里的銅器，主要是战国时代楚国銅器的作風。更具体点說，一方面有长沙的風格，同时和寿县楚墓的也有相似之处，这样不仅在推断这个墓的时代問題上得到了有力的旁証，也使长沙与寿县的楚墓之間，取得了适当的联系。

銅器中除了楚国作風之外，也不是沒有不屬于楚国作風的器，不过不是主要的罢了。如一对高圈足的瓶，（这种器过去人称为壺，竹簡221号有"荃"和垺字，看来就是这两件器，）以及陶器中的鬶，方鬶、圓柱盘等，都是以往楚器中所不見的，而是郑州、輝县战国墓里时常出土的器形。信陽在北岭之北，接近中原，和三晋等国接触比較多，因此在出土器物中亦不免有部分中原作風的器形，这是可以理解的。

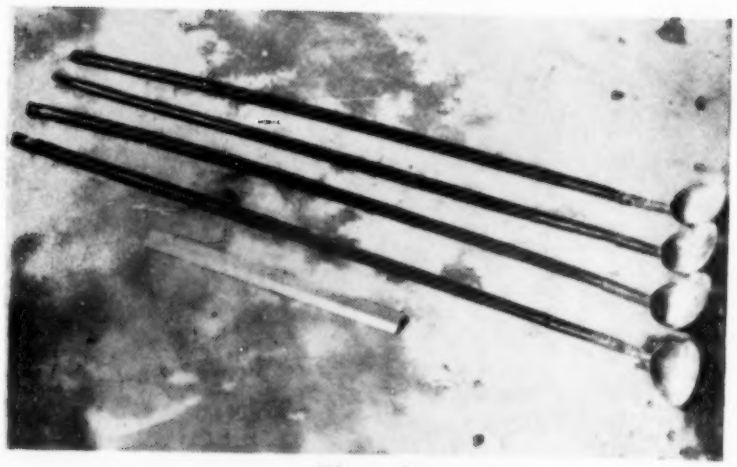
（五）

这一座墓里除了出土許多銅器之外，也出土了好几件鉄器，其中最惹人注目的，为五个鉄带鈎。其中两个是圓柱形的，三个是扁条形的，皆滿身錯金銀，花紋以三角云紋和带有卷云的斜条紋为主，紋理細密勻称优美，十分精致。三个扁条形带鈎中的两个，除了嵌金銀絲之外，并鑲有黃金和青玉，每条鑲黃金四塊，玉三塊，以一塊金与一塊玉相間排列在鈎的背部。玉都是方塊形，表面雕穀紋。金除了第一塊成三角形之外，其他也是方塊形，表面浮雕着几条互相繞纏着的蛟龙，雕刻艺术非常高妙，看起来好像在蠕动着的一样。說它是战国时代最精致的金屬工艺品，也并不以为过。鉄表面作青黑色，很少銹蝕。

带鈎是带有装飾性的御服器，是用在人身上的金屬器具，所以一般比較精致。在銅器中鎏金、錯金銀、鑲嵌金、玉、綠松石的，亦以带鈎为最常見；这几个带鈎做得如此之精致，本来不足为奇。憑我們現代人的目光来看，在衣服的装飾上，用銅的比用鉄的要适当些，銅比鉄也貴重些。但在信陽楚墓里，出土了这許多銅器，偏偏和人身体最接近的，带有装飾性的带鈎用鉄来制造，这究竟是甚么緣故呢？在几年前，热河隆兴县战国冶銅遺址附近，出土了一批鉄范，看来是用以鑄造銅的生产工具用的。鉄的硬度比銅高，用来制造生产工具比用銅的好，但在已經能制造鉄器的时代，为什么不直接用鉄来制造生产工具，而仅仅用鉄来制鑄造銅生产工具的范呢？

对用鉄来制带鈎这一件事实，我想最可能的理由是当时鉄还比較少，人們对这一种新發現的金屬很重視，認为比銅还珍貴。所以用来做这样精致的工艺品。至于用鉄作范，一种可能是鉄还比較稀少，所以不能有大量原料来充作生产工具。另一种可能是認为鉄不堪作生产工具，不如用銅做的好。假使这样估計是事实的話，說明当时人們对鉄的認識不足，鉄的产量也还不多。一种物質的發現到广泛使用，包括从不認識到認識，从少量生产到大量生产，都是要經过一定的过程的，也就是需要較长的时間。因此用鉄制带鈎和用鉄制器范，正足以說明这是使用鉄的早期現象。对研究中国古代鉄的發展，尤其对战国时候使用鉄的情况，是否可以作較高的估計，还应当注意到这些摆在面前的事实。

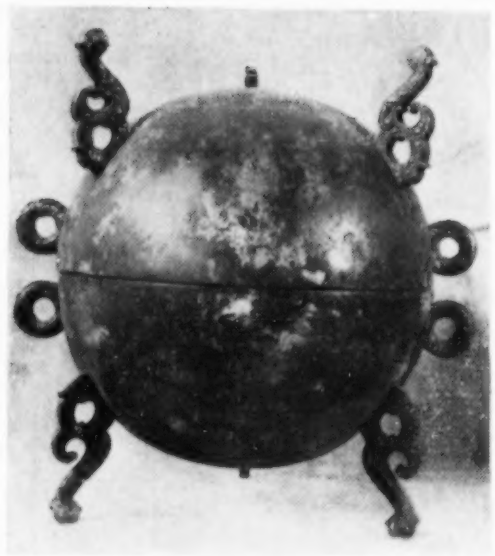
圖一　鼎



圖二　勺

圖三　勺

圖四　鉞



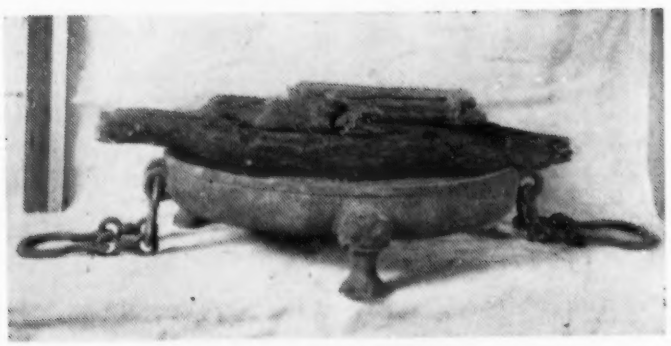
圖五　敦

圖六　敦的細部

圖七　提梁壺

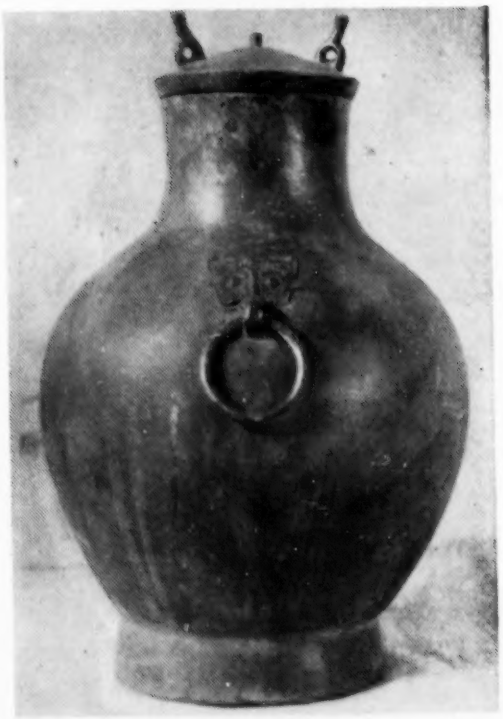
圖八　盘

圖九　匜　簸箕

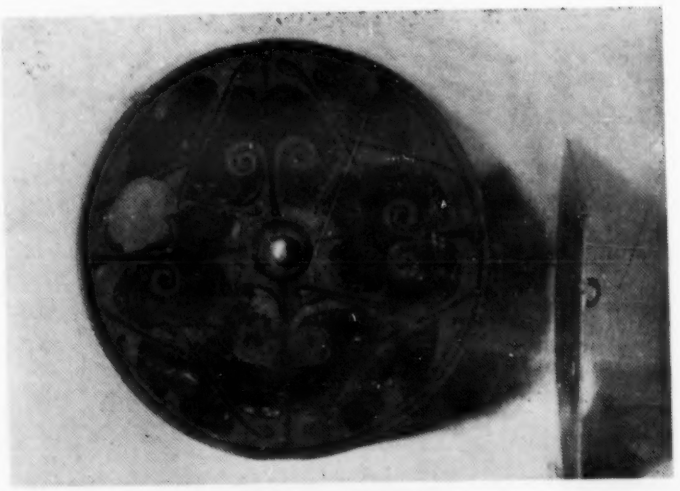


圖一〇　环練烘爐

圖一二　鐎

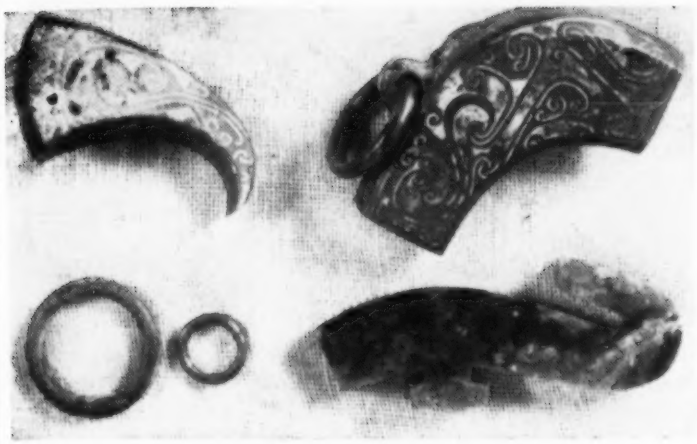


圖一三　壺

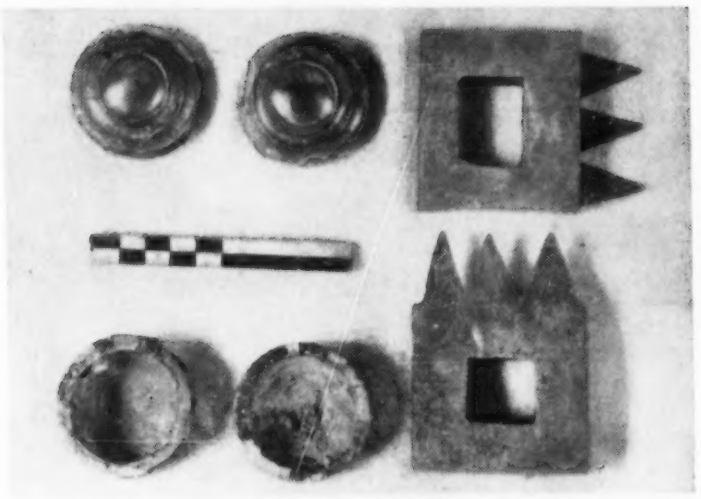


圖一一　漆繪鏡

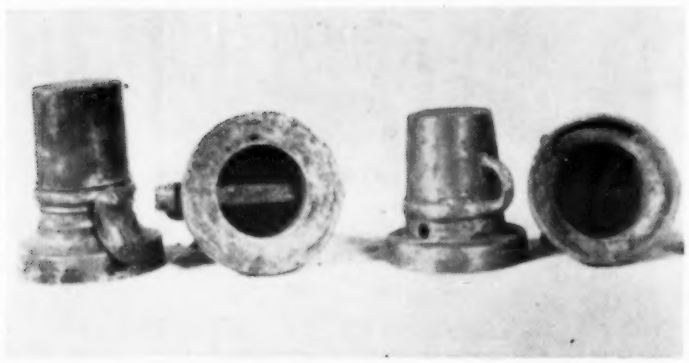
圖一四　瓶



圖一五　金銀錯零件

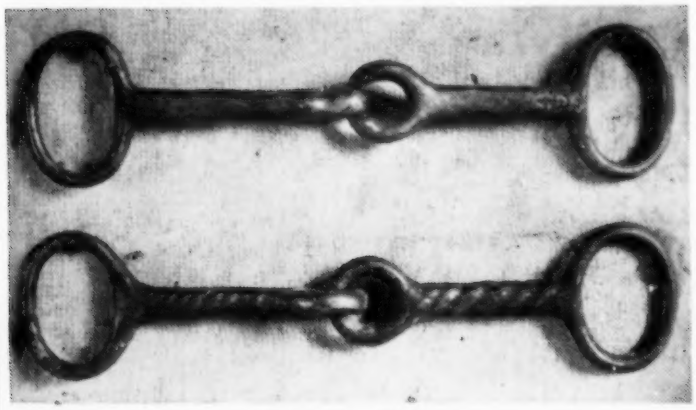


圖一九　車馬飾



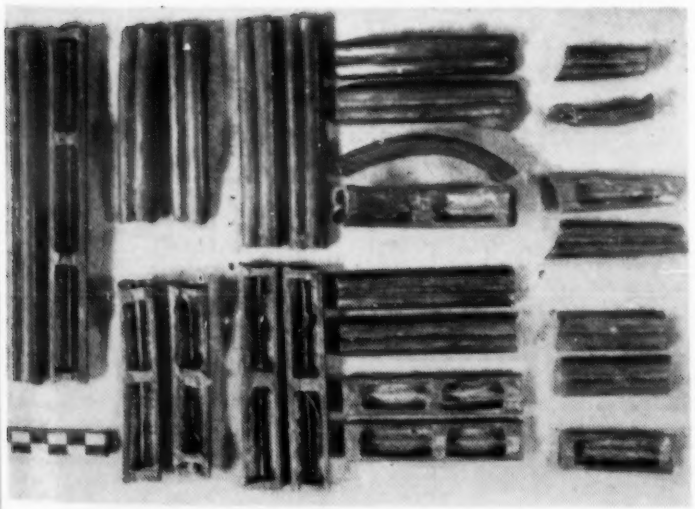
圖一六　轄害

圖二〇　車軎

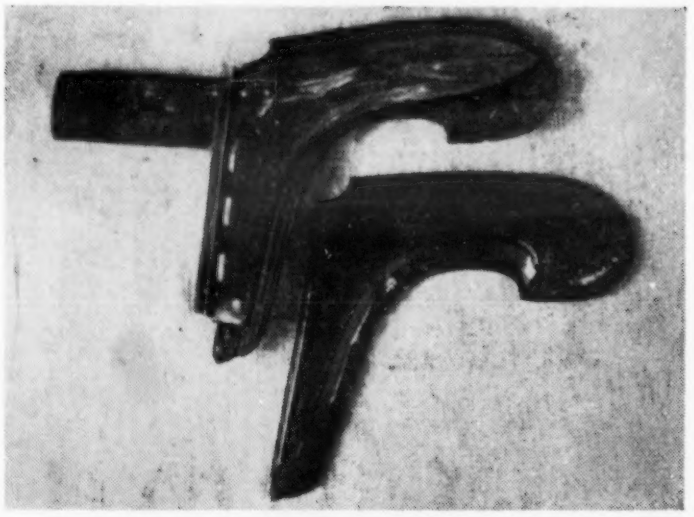


圖一七　馬銜

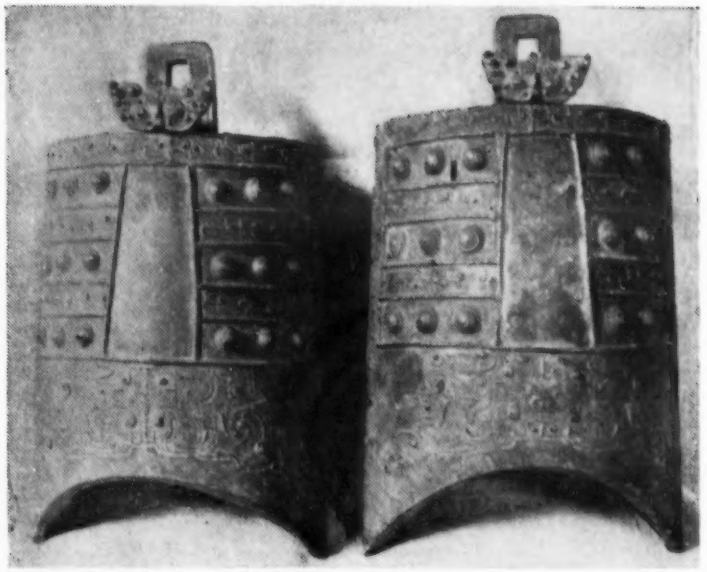
圖二一　車馬飾



圖一八　車馬飾

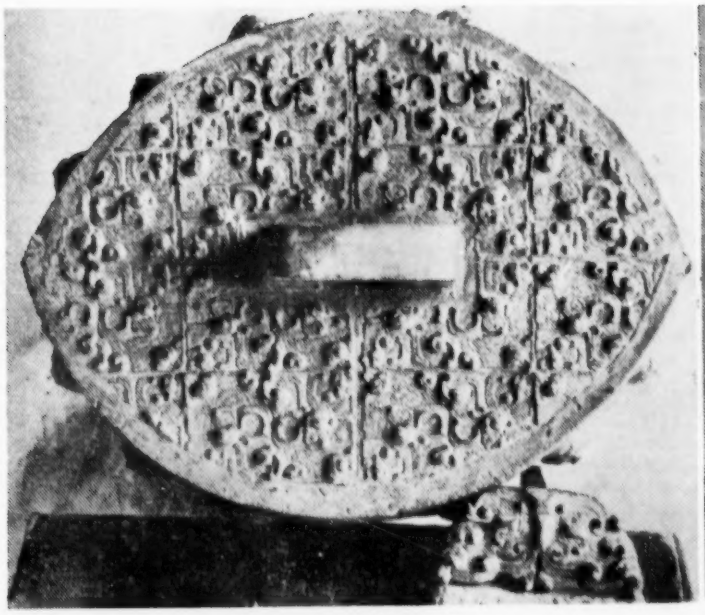


圖二二　戈及鞘

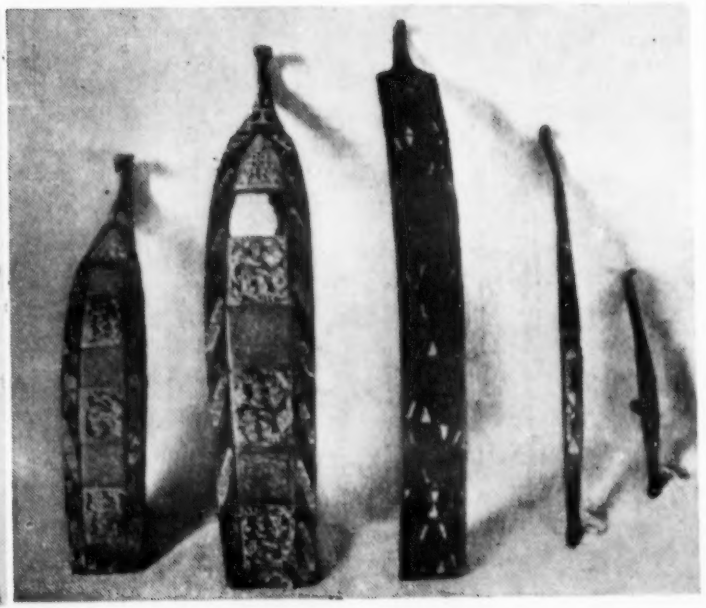


圖二三　編鐘

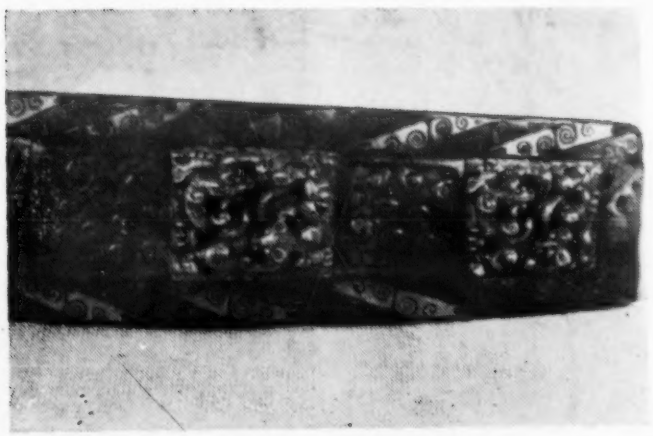
圖二五　爐



圖二四　編鐘頂部



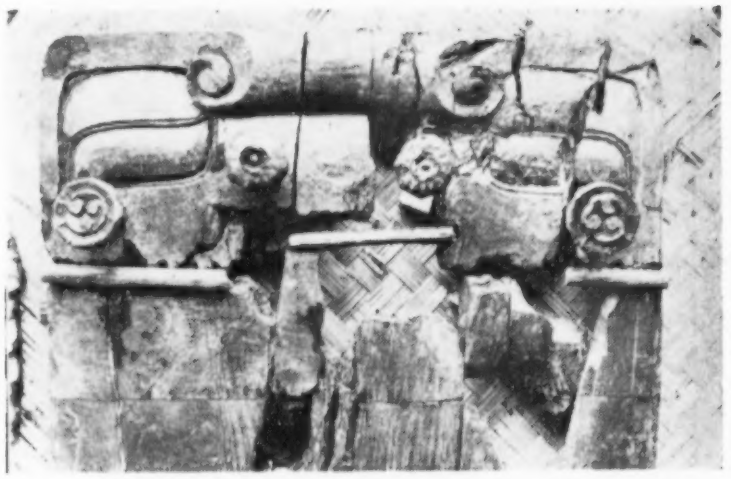
圖二六　鉄帯鈎



圖二七　鉄帯鈎細部

信陽战国楚墓出土乐器

圖一　第一个編鐘内部

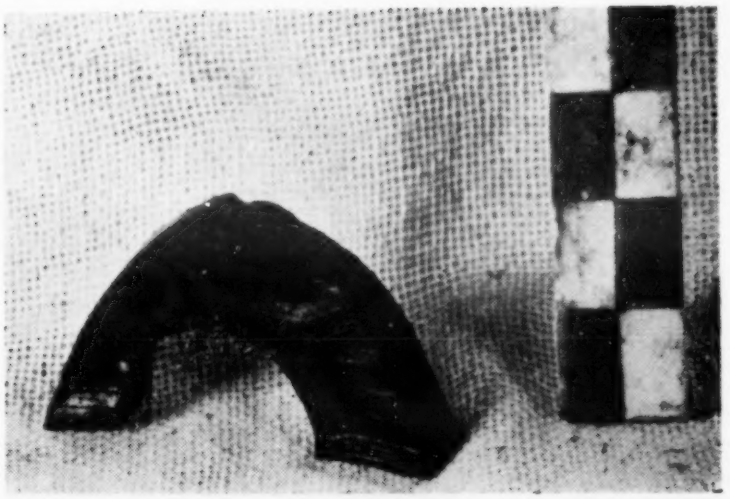


圖四　木瑟尾部

圖二　編鐘(部分)和編鐘残架

圖五　楚瑟木枘、柱、过弦板

圖三　复制鐘槌



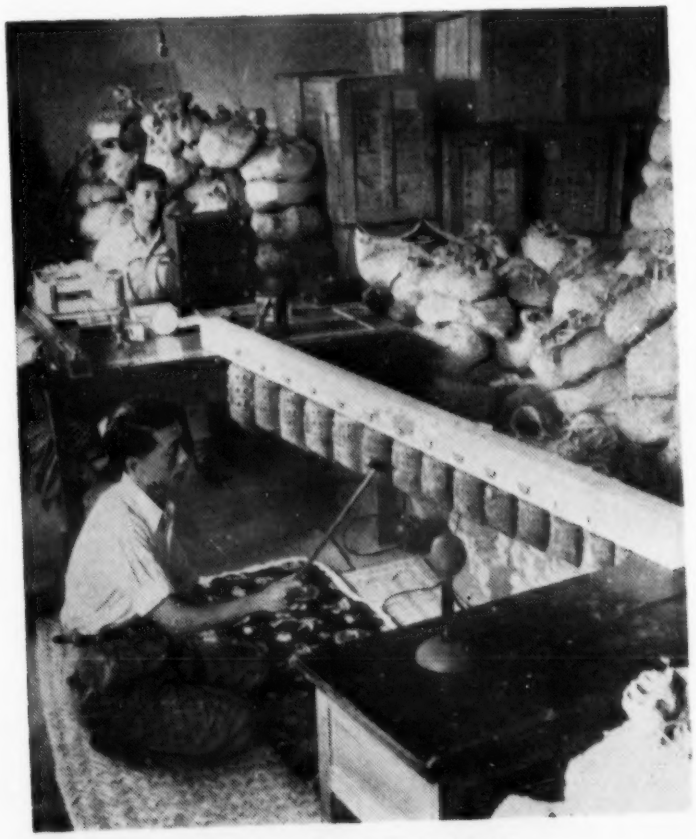
圖六　楚瑟瑟柱(較小两个中的一个)

圖七　小鼓木腔残片

圖八　大鼓木腔残片

圖九　大悬二尾部(残存一角)正面

圖十　大悬二尾部背面



圖十一　編鐘測音时的情况

信陽战国楚墓出土乐器初步調查記

中央音乐学院民族音乐研究所調查組

一九五七年三月至五月，河南省文物工作队在信陽长台关清理發掘了一座战国楚墓；在它的丰富遺物中，包含有極为重要的古代乐器。中央音乐学院民族音乐研究所获悉这个消息并在全部文物集中到郑州后，派人前往采訪調查。从六月二十日起至二十九日止，在郑州一共工作了十天，对乐器进行了一般的考察及测音和录音；以下是回到北京后所草拟的初步調查报告。

壹 楚墓概况

长台关，在信陽北約六十里。据参加發掘的同志介紹，此墓座西朝东，外木槨略作方形（南北寬7.58米，东西縱8.44米），共分七間。前室是通长的一間，靠最东边。主室在中央，南、北各有側室。后室也分后中、后南側、后北側三室。

前室寬約7米，深約2米。編鐘、瑟等乐器原来的位置在前室的南半間里。此墓在一九五六年春經农民掘井时發現，正好掘在前、主、中北側三室相交的地方（插圖一）。

从墓葬形式及出土遺物等各方面来看，可以肯定它是一座战国时期的楚墓；規模的宏大且超过在长沙發現的一般楚墓七、八倍。但究竟墓主是誰，确实的年代为何时，尚待专家們作进一步的調查研究。

本文只准备概略地叙述信陽楚墓中的古代乐器。据顧鉄符同志释讀同墓出土的竹簡的結果，發現其中有关于編鐘（見后）、雕鼓、笙、竽等乐器的記載。但截至目前，河南省文物工作队只發現編鐘、瑟及鼓等实物；笙、竽等乐器的有無，須待整理工作全部竣事之后，才能肯定。

貳 編鐘

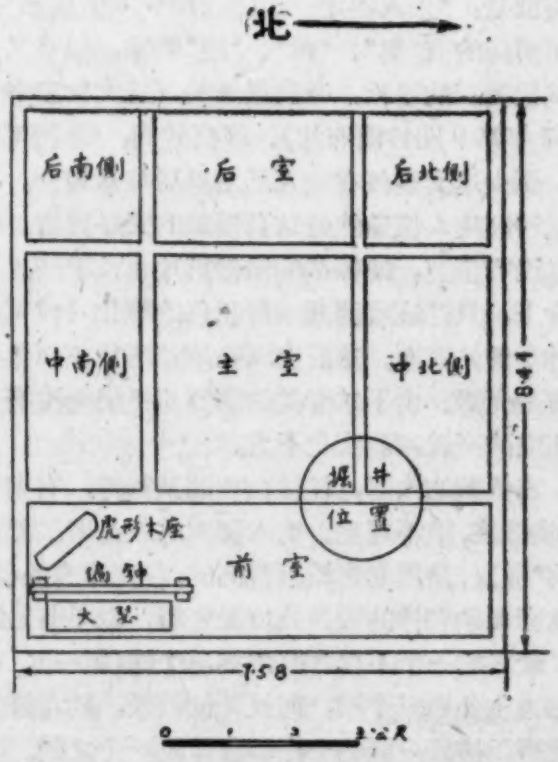
（一）編鐘的形态

編鐘一共十三个，长方鼻紐，两銑下垂，口不齐平，尺寸及重量一个比一个遞減（請参閱表一）。有一点值得注意的是，各鐘除第一个較大与第二个鐘相差比較显著外，其他各鐘以鐘身的高度（鐘紐不計在內）来說，每鐘相差約1厘米。但第十二个鐘与第十三个鐘之間相差約2厘米，此点将于后文談及。

各鐘的鼓、篆、舞等部分，都有精美的花紋。花紋突起的地方，似由蟠虺紋变化出来的，而低下的地子中又加上極为纖細的旋涡紋、繩索紋及繁密的顆粒。整組花紋的构成已經高度的圖案化了，所以很难給它一个概括而恰当的名称。鼻紐上也有文飾，是由三角、旋涡两种花紋組成的。从各鐘的整个形制来看，与河南出土的春秋曩氏編鐘，頗有相似之处（見徐中舒著曩氏編鐘圖释）。

与鐘同时在鐘架上發現的还有挂鐘的"穿釘"[注]。它是一根断面作长方形的銅棍，一端有兽面，一端有小圓孔。用途在穿过鐘紐，将鐘挂住在鐘架横梁上。穿釘現存十一枚。

最大的一个鐘有銘文，刻在銑上，两面共十二字。字文能初步認出的是："隹曾□□□晋人救戋



插圖一 楚墓外木槨平面草圖

注 此物的名称，在文献中尚未查到記載，因而"穿釘"之名，是我們暫拟的。

鐘号	重量	身高	紐高	通高	鉦間	鼓間	舞	紐					
								下寬	上寬	下厚	上厚	下空間	上空間
1	4360	23.6	6.6	30.2	17.	12.9	15.2 ×11.4	4.45	3.95	1.35	1.1	1.5	1.55
2	2840	20.4	5.	25.4	14.8	11.5	13.7 ×10.2	3.15	2.9	1.	.8	1.04	0.9
3	2770	19.5	4.95	24.45	14.05	10.55	13.15× 9.7	3.3	3.2	1.15	.85	1.1	1.
4	2500	18.2	4.9	23.1	13.45	10.1	12.1 × 9.1	3.4	3.2	1.	.8	1.05	.95
5	2090	17.3	4.85	22.15	13.3	9.6	11.7 × 8.7	3.3	3.15	1.	.8	1.05	.95
6	1630	16.1	5.	21.1	12.	9.	10.7 × 7.9	3.85	2.7	1.	.75	.8	.8
7	1584	15.1	4.95	20.05	12.05	8.6	9.85× 7.7	2.9	2.7	1.1	.95	.8	.8
8	1158	14.2	4.9	19.1	10.4	7.95	9.3 × 7.1	2.8	2.75	1.	.8	.8	.8
9	1138	13.	4.9	17.9	9.8	7.65	8.8 × 7.	2.9	2.7	.95	.7	.85	.8
10	892	12.15	4.8	16.95	8.9	7.1	8.2 × 6.5	2.5	2.39	.85	.85	.6	.6
11	790	11.	4.85	15.85	8.02	6.48	7.5 × 5.98	2.45	2.38	.92	.82	.6	.61
12	617	10.2	4.7	14.9	7.39	6.12	6.71× 5.6	2.45	2.37	1.12	.97	.6	.6
13	398	8.33	4.6	12.93	6.4	5.03	6.02× 4.65	2.02	1.9	.65	.5	.5	.5

表一 （长度单位为厘米，重量单位为克）

于楚境"，很像春秋时的字体。根据形制和銘文，我們似乎可以肯定这套編鐘是春秋时物而埋葬在战国的楚墓中。至于全部銘文的释讀，銘文的意义，以及鐘的鑄造年代，有待文字学家及考古家来研究鑒定。

在与編鐘同墓出土的二十八片完整的竹簡中，有一片記載着鐘的数目，这片竹簡共四十二字，一开头就是："乐人器之一□□□鐘少大十又三"，以下可辨認的有"槃"、"絺"、"緆"等字，似乎又去記載其他类别的器物，与乐器無关（見文物参考資料1957年第9期竹簡照片）。根据竹簡，我們可以相信，至少这套編鐘在放入墓室以后并無短少。

特别使人惊异的是这套編鐘的完好程度。它們不仅沒有伤裂，連輕微的侵蝕銹片也找不到。在各鐘身上，只浮遮着薄薄一層黑色的氧化（或可能是一种炭質）表面。这層表面还掩盖不住下面金黃色銅質的光澤。由于这套鐘的銅質几乎完全沒有变，因而它的声音可能变化不大。

古代鐘的內部，往往在枚間及舞部，有剔鑿的槽；或透空，或不透空。有人認为这就是考工記中所謂的"隧"，是用它来校正音高的，与声律有关[注]。从这套編鐘剔槽的数目及位置来看，似乎有它的規律。最大的一个不仅在舞內剔三个槽（圖一），在鐘身每边也各剔三个槽，而且地位較低，約在鉦的中部及第二排枚中間的一个和靠边的一个之間。其余十二个鐘，舞內只有一个槽，多数居中，位在鐘紐空当的下面。鐘身每边都只剔两槽，地位較高，在最上一排的枚間。

有几个鐘內部的剔槽，可以看得很清楚，槽旁有高起的界綫，略作井形。这說明早在鑄鐘造范之时，已經規定了剔槽的地位。

下面将这十三个鐘內部剔槽的情形列入表格（表二）。帶圈的数字代表透空的槽，不帶圈者不透空。

鐘內的剔槽是用来校正音高的，这一論断似屬可信。从这套鐘还可以看出来每一个鐘身厚薄都不一致，且有显著的磨銼痕迹（圖一），这与音高的校正应該也有关系。

鐘号	舞　內	鐘內的一面	鐘內的另一面
1	1 2 3	① 2 ③	1 2 3
2	1	① ②	① ②
3	①	1 ②	① 2
4	①	① ②	1 2
5	①	1 2	1 2
6	1	1 2	1 2
7	①	1 ②	1 ②
8	①	① 2	① ②
9	①	① ②	① 2
10	①	① 2	1 ②
11	①	1 2	① ②
12	①	① 2	1 ②
13	1	1 2	1 2

表 二

（二）鐘架

編鐘在墓中置放的地位在前室的南半間，鐘架

注　見馮水鐘據鐘隧考，馮氏乐書四种之二。

順着外木梆东壁摆放，鐘架各部因風干縮裂，已經毀坏。所以現有的鐘架，只残存不到一半，此外还有两个打鐘用的长柄木槌。

我們为了了解各鐘的悬挂情况，并測量鐘架尺寸以便复制，进行了拼凑复原工作。横梁的一端（高10.2厘米，厚6.5厘米）比較完整，在距尽头6.5厘米处，两面都有一塊凹下去的部分，这正是与立柱上端雕虎紋的叉口式榫头相啣接的地方；所以我們可以肯定这是横梁的一端。立柱以內，在横梁上的第一个挂鐘的眼，一面已經豁去，露出了槽眼的內部，另一面尚完好，只有一个很規矩的长方形眼。我們試将第一个鐘的紐安放到槽眼中去，恰好合适（其余各鐘的紐都較小，放进去皆不合适）。随后我們拿銅穿釘穿过去，也恰好合适。它穿过了整个横梁的厚度，还把尽头的小孔露在外面，以备再穿一个横銷（此横銷尚未發現，可能因它体积太小，也可能因它是木制的或竹制的，已經腐朽），将穿釘管住。由于鐘、穿釘、和鐘架的同时發現，說明了这一类紐鐘的悬挂方法問題。这种挂法，显然是非常合理的。穿釘既将鐘很稳固地挂到架子上面，鐘身不会因敲打而轉动，但它又只有很小的一个部位与鐘紐相著触。鐘在挂好之后，鐘紐与槽眼的四壁也是离空的，所以不会妨害鐘的發音。另一优点是挂鐘取鐘都很方便，穿釘一端的兽面，貼在横梁上也很美观。

上述的一段横梁，在第二个鐘紐的槽眼处断折，以下失去了一段。另外所剩有的横梁，上面有朱色画的三角形圖案，一組完整，一組已残，这是挂第五个鐘到第九个鐘的一段。它虽已断成五截，且中間还有残缺的地方，但拼凑起来，可以知道它們是相連屬的（圖二）〔注〕。

何以知道这一部分横梁是挂第五个鐘到第九个鐘的一段呢？原来横梁的下面有橄欖形的痕迹，正是鐘舞印出来的輪廓。尤以正当三角形花紋还完整处的一个及与它相邻的一个，最为显著。这两个最显著的鐘舞痕迹，經取各鐘逐一比試，恰好与第五、第六两个鐘的鐘舞相合。因此，我們可以断定这一段残梁是悬挂第五个至第九个鐘的一段。

这一段残梁的位置既經确定，根据三角形的花紋便可試推鐘架横梁的全长。两組三角形花紋之間的距离是64厘米，从完整的一組花紋量到横梁的尽端是89厘米；我們推測这两組花紋在横梁上的地位是对称的，所以从不完整的一組花紋到另一尽端（已毀）也应該是89厘米。这样三段相加为242厘米，也就是横梁的全部长度。这个长度，与将十三个鐘平列起来，試行量測而得的，正相符合。

鐘架的立柱，下端出榫，已断折。上端开叉口，两面雕虎紋，横梁与它相交，好像被銜在老虎嘴里一样。立柱的横断面作长方形，縱面（即鐘架的側面）长，横面（即鐘架的正面）短，两端較粗，中間收杀。正当柱中部有花紋处，断成两截，从花紋残損的情形来看，中間还略有伤缺，但不会缺得太多。它的长度，从下端断榫处至上端約为57厘米。木墩也作长方形（36×31厘米，高20厘米），雕近似卷云紋的花紋，全部黑漆，用朱色沿着花紋輪廓勾描，木墩中間有方形眼以备立柱的榫头插入。这个榫眼虽近正方形，但在它之外，却套刻长方形的界框；而界框的长边、短边，与墩子的长边、短边是一致的。从这个界框自然会联想到立柱，正是由于立柱的断面是长方形的，所以这个界框也作长方形。根据这点，我們可以肯定木墩子的安装情况——較长的一边是縱面（鐘架的側面），較短的一边是横面（鐘架的正面）。从力学上来講，編鐘受敲打的部分在鼓，外来的力量与鐘的正面是垂直的。为了鐘架的稳固，墩子的側面比正面长，也是完全合理的。

經过这次拼凑，鐘架的高度也知道了。即：木墩高（20厘米），加上立柱高（57厘米），再加上由立柱上端至横梁上皮的高度（3.7厘米），等于它的通高，計80.7厘米。根据上述的各个尺寸，我們請木工試做了一个复原的鐘架（見文物参考資料1957年第8期封面）。

（三）鐘槌

鐘槌作丁字形（柄长53厘米，断面扁圓形。槌头长9厘米，断面略作扁方形但無棱角），与战国銅壺上（故宫博物院藏燕乐漁猎壺）作乐人手中所持的鐘槌非常相似。两槌一个已断折，一个尚完整，但木質糟朽已不能再用它来敲打。經过审視，鐘槌的原来木質是用較松的木料做成的，我們也用河南当地所产的木質較松的楸木，試行仿制（圖三）。

根据鐘架的高度和寬度，及两个木槌的形式和长度，我們可以相信古代乐人在演奏时是席地而坐或跪在地上敲打的。由第一个鐘到第十三个鐘，相去約两米。假設作乐人跪在鐘架前面的正中，两手各执一槌，两臂伸展，則他所能打到的区域，将超过两米。所以他是可以自如地进行演奏的。

（四）測音的經过及結果

六月二十五日下午，在复制的鐘架横梁上，刚刚将悬挂十三个鐘的槽眼鑿剔完成，我們便进行編

注　圖中第七第八两鐘之間的断缺处，还有一零余木头可将缺口連接起来，但因摄影时难于摆稳，沒有安上。

鐘的測音和录音工作。工作地点在河南省文物工作队的一个仓庫內。这个仓庫三开間，面积約80平方米，里面堆着許多装滿陶片的草袋，起了减少回音的作用。那天室內的温度是攝氏27度，湿度76度。

我們将复制的横梁用两张桌子架起，拿穿釘将編鐘挂到横梁上去。缺少的两个穿釘用洋釘来代替。敲鐘用仿制的木槌（圖十一）。

測音仪器我們用音叉，一弦音准和Stroboconn 6 T—3型閃光測音机（机号1705）。閃光机的精密度能将每个半音分成100份。某一个声音通过麦克風传到閃光机后，便能显示出这个声音接近那个音，并比它高百分之多少或低百分之多少。由閃光机所显示的音高，再通过对数表的換算，便可将頻率求算出来。

測音的过程是我們先敲$\dot{a}$音的音叉(頻率440)，通过麦克風在閃光測音机里显示一下，看所指的是否为$\dot{a}$，这样就先检驗了閃光測音机，看是否曾因搬动而發生了障碍。次一步我們将一弦音准的支点放在頻率440的地方，并轉动弦軸将音高調成$\dot{a}$，与$\dot{a}$音叉同音高。音准所發出的声音也通过麦克風在閃光測音机里显示一下，看所指示的是否也为$\dot{a}$。这样，我們就将音叉，音准、和閃光測音机相互核对了一下，以备进行鐘的測音工作。

十三个編鐘，从最大的一个測起，每一个鐘測音的程序是这样的：一人用木槌頻頻敲打鐘的鼓部，一人弹拨音准并移动支点，将音准調成与該鐘的音高相同。調好之后，在音准的标尺上可以看出此系何音。但这个音是憑耳朵听覚找到的，只能算是一个大概，不一定能絕对准确。下一步我們再頻頻敲鐘，通过麦克風的传达，再看它在閃光測音机中所显示的为何音。由于方才在音准上已找到它大概为何音，所以此番就节省了在閃光測音机上寻找它的时間，可以比較快地測出来。总起来說，此次測音主要依靠閃光測音机，而拿音叉、音准作为輔佐。

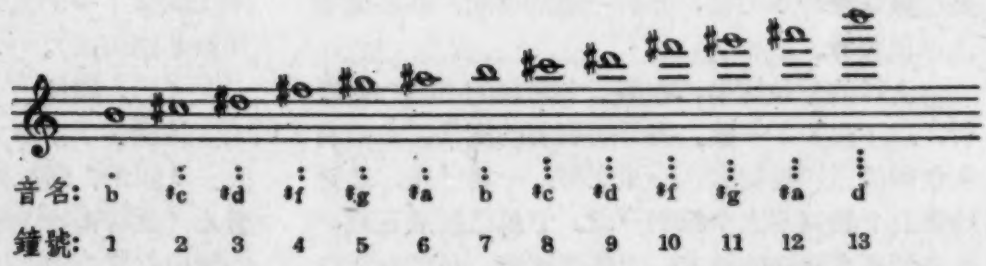
十三个鐘測定之后，依次将它們的音名及音分差紀录下来，并經过換算，求出它們的頻率。叉以$\dot{a}$的音分值为5700[注1]，計算每一个音的音分值和每两个音之間的音分值差。結果見表三[注2]。

附带要提出的是，在測每一个鐘的时候，我們除了敲打鼓的部分之外，也敲打了它的鈕的部分。經閃光測音机指出，敲每一个鐘的鼓和它的鈕，所發出声音的音高是一样的。

鐘号	音名及十二平均律頻率	音分差	頻　率	音分值	与上一音的音分值差
1	$\dot{b}$ 493.88	+44	506.60	5944	
2	$\dot{c}\sharp$ 554.37	−41	541.39	6059	115
3	$\dot{d}\sharp$ 622.25	−47	605.59	6253	194
4	$\dot{f}\sharp$ 739.99	−31	726.86	6569	316
5	$\dot{g}\sharp$ 830.61	−43	810.23	6757	188
6	$\dot{a}\sharp$ 932.33	−46	907.88	6954	197
7	$\dot{b}$ 987.77	−17	978.11	7083	129
8	$\ddot{c}\sharp$ 1108.73	−32	1088.4	7268	185
9	$\ddot{d}\sharp$ 1244.51	−50	1209.1	7450	182
10	$\ddot{f}\sharp$ 1479.98	−3	1477.4	7797	347
11	$\ddot{g}\sharp$ 1661.22	−17	1645.0	7983	186
12	$\ddot{a}\sharp$ 1864.66	−49	1812.6	8151	168
13	$\ddot{d}$ 2349.32	+3	2353.4	8603	452

表三　　$\dot{a}$頻率＝440，音分值＝5700

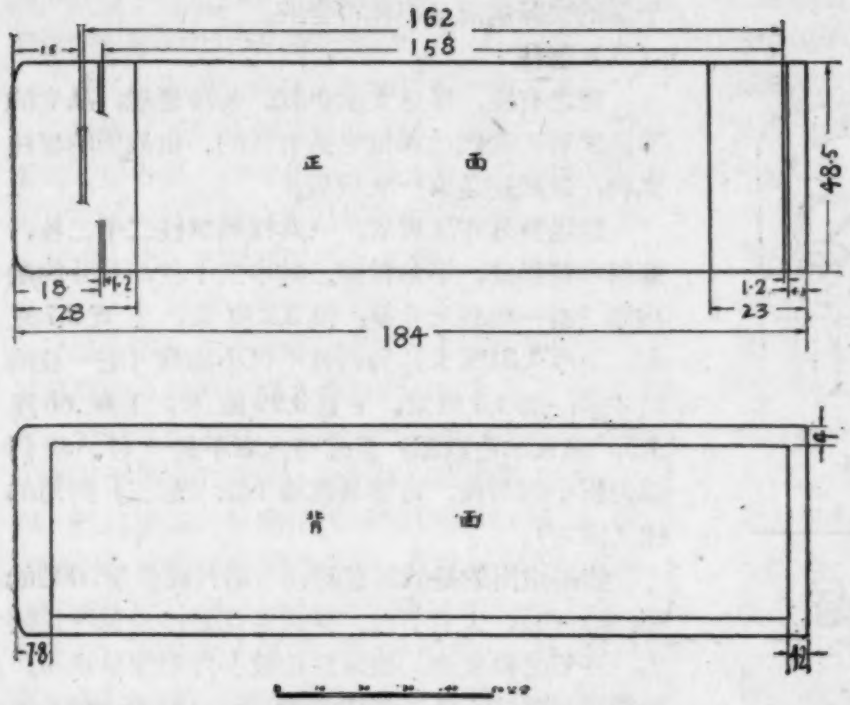
将各鐘的音名記在五綫譜上当为：



从表三可以看出凡是两鐘之間音分值差接近100的，它的音程距离接近半音；音分值差接近200的，它們的音程距离接近全音；音分值差接近300的，它們的音程距离接近一个半全音（即1½全音或小三度的关系）。其中差得最多的是第十二个鐘

注1　以$\dot{C}$为0，$\dot{C}$为1200，C为2400，c为3600，$\dot{c}$为4800；再加上九个半音（900），故为5700。

注2　在換算頻率并求音分值等方面，曾得到輕工業部乐器研究所朱虎雄同志的指导和协助。



插圖二 大瑟正面、背面草圖

与第十三个鐘，它們的音分值差达到452之多。再加上前面所提到的这两个鐘的身高，相差也較为显著，所以会不会在这两鐘之間原来还有鐘呢？当然仅憑这些現象作为論据，进而推断这套編鐘原来不止十三个是远远不够的。我們不过在这里提出来供研究者参考而已。

关于进一步地分析編鐘的音阶問題及与当时的乐律关系，有待音乐史家及音响学家作专門的研究。

叁 瑟

信陽楚墓中一共發現了三个瑟：（一）瑟一（残存大瑟），（二）瑟二（残存大瑟的尾部一角），（三）瑟三（漆繪小瑟）。

（一）瑟一（残存大瑟）

此瑟只残存面板，沒有底板。它从长台关运到郑州后，已經拼凑成形，放在一个有水的木箱之內；六月二十二日，又作了进一步的整理。（見文参1957年9期26頁圖19）。瑟长184厘米，首尾均寬48.5厘米（因經拼凑，每塊残片之間可紧可松，所以这个尺寸，不可能十分精确），为了能較清楚地看出瑟的形制和各部分的尺寸，繪制草圖，以备参閱（插圖二）。

这个瑟的面板是独木斲成的，两端上黑漆，中部光素，不加粉飾。从汉石刻画象中所描写的瑟来看（如山东画象，見傅惜华編汉画象全集初編253），瑟面有木枘及承弦分成三段的一端，总是擱放在地上，离人較远，是瑟的尾部。所以这个瑟当以形制較簡单的一端为头部，有虎紋雕飾的一端倒是尾部（圖四）。

面板的伤損情况是严重的，已碎成大小数十塊，且邻近瑟首岳山及瑟尾承弦，能看出弦眼的部分，都有残缺，因而已無法計数此瑟的实有弦数[注1]。我們只能作以下的推断：瑟寬48.5厘米，第一根弦和末一根弦，距瑟边都是1厘米；弦眼間的距离，經过几处測量，均为2厘米。因而弦数当为二十四根。但如果将瑟面的穹形弧度估計进去的話，当有二十五弦。假如以上的計算沒有錯，此瑟的弦数比一九三五年在长沙东門外楚墓中出土的瑟还多两根[注2]。

从面板的背面，可以看出一些內部的形制。它四边有立墻，首部薄（4.2厘米）而矮（3.5厘米），尾部較厚（7.8厘米）較高（4.7厘米）。槽腹除尾部有坦緩的斜坡外，其他三面都比較陡峻。挖去的部分，成为仰瓦式，与正面穹形的弧度是相适应的。面板中間薄，两边厚，而首尾也不一致。首部正中（2.8厘米）与尾部正中（3.7厘米）相差約一厘米。

插圖三 古琴雁足（玉制，原物高5厘米。

插圖四 雅乐用瑟的瑟柱（据近代仿制品摹繪，原物高8.5厘米）

此瑟未發現底板，立墻的內边，也未找到装按底板的槽口。但据残存另一大瑟的一角（瑟二），和长沙、楚瑟来推測[注3]我們相信这个瑟也是有底板的。因底板可以嵌入立墻，不一定必須有槽口，或它可与面板同大，像一般古琴似的底面、粘合在一起。所以立墻槽口的有無，不足以据为底板有無之証。

拿这个瑟与长沙楚瑟（見1954年历史博物館出版楚文物展覽圖录）比較一下，有許多地方都是相同的[注4]。下面将叙述与长沙楚瑟不同的方面，以及以往所沒有發現过的瑟的附件如柱、"过弦板"等。

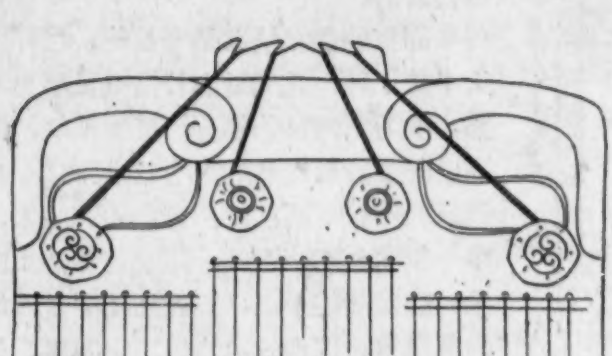
（1）此瑟长度超过长沙楚瑟几

注1 墓中發現瑟柱二十二枚，但大小不同，不像同一个瑟上的柱。又因此墓曾經扰乱，瑟柱不可能沒有毀失，所以現在不可根据柱数来推測弦数。

注2 商承祚长沙古物見聞記作二十五弦，誤。

注3 此两瑟均有底板。

注4 相同之处指两端上漆，中間光素；首部岳山一根，尾部承弦三根；木楔四枚，用以繞弦等等。



插圖五　想象过弦板安在瑟尾的情形

插圖六　古琴尾部背面（琴弦勒过"山口"。"下齦"繞在雁足上的情形）

乎一倍。

此瑟寬48.5厘米，长184厘米。长沙楚瑟寬38.7厘米，长103厘米。[注1]二者的比例在寬度上約为1与1.2之比，相差并不太多；在长度上則为1与1.8之比，几乎相差一倍。商承祚先生在长沙古物見聞記中虽肯定长沙楚瑟不是明器，但也对"其制特小"，感到可疑。現在大瑟的發現，則完全証实在战国时除有此种小瑟之外，还有大瑟的存在。大瑟的情况，与古代文献記載是符合的。

（2）繞弦木枘

記得长沙楚瑟于一九五三年在历史博物館展覽时，只在瑟的尾部看到有四个方孔，未見木枘。长沙古物見聞記在叙述該瑟"距首边三公分有四孔"之后，并未道及木枘的形态和尺寸，当时商承祚先生似乎也沒有看到木枘。这次却能看到比較完整的实物。

这个瑟的木枘（圖五），形式很像一个倒过来的古琴雁足（插圖三）。它們上端有一个八角形的冠頂，靠近瑟边的两个刻旋涡紋，中間的两个刻花瓣紋（圖四）。木枘全长8至9厘米不等，在冠部以下，有一段长約3厘米，断面也作八角形；再下一段断面則为四方形；至尾端，有显著的收杀。实物本身說明，尾端的收杀部分是插在四方孔之內的（有两个木枘已断折，下端还插在孔內）；中間削成八角形的一段，是露在瑟外，准备往上繞弦的；上端冠頂，是为挡住弦扣，防止松脫的。木枘与方孔非常严密，四周毫無空隙。因此长沙古物見聞記所謂：弦"由（瑟）端际上繞，再納入四方孔，然后用木枘枘之，余緒下垂，容于版孔"的說法，至少和这个瑟的实际情况是不相符合的。

（3）瑟柱

瑟之有柱，早見文献記載。长沙楚瑟，从它的形制来看，我們也相信它是有柱的。但战国的瑟柱实物，这回还是第一次發現。

信陽楚墓在清理后，一共找到瑟柱二十二枚，都用木質做成，不加粧飾。其中二十枚，尺寸約略相同（有一枚的尺寸是：高3.2厘米，下寬3.7厘米，下厚1.31厘米），另两枚不仅小而薄（有一枚的尺寸是：高2.3厘米，下寬3.22厘米，下厚.65厘米），而且木色黝黑，显然与大者不是一付。我們認为較小的两枚，可能是漆繪小瑟（瑟三）所用的柱（圖六）。

值得指出的是战国瑟的柱与后代雅乐瑟[注2]的柱（插圖四），大有不同。显而易見是雅乐瑟柱比較大，外形略似貨布，战国柱比較小外形像单拱桥。还有战国瑟柱不是平直切成的，每一个都略带斜度。桥洞式的空当是偏在一边的，所以两条腿并不对称。瑟柱的斜度可能是为了便于雁行式的排列。但它在瑟面如何摆放却有几种可能：各柱較大的一条腿可能都摆在靠近弹奏者的一边，或都摆在相反的一边；或以瑟面隆起最高处为中綫，瑟柱較大的一条腿从这中綫分两边朝外摆去，或相反地以較小的一条腿从这中綫分两边朝外摆去。各种摆法究竟那一种最合理？不对称的战国瑟柱比对称的雅乐瑟柱在功能上有何短长？这些問題都有待就乐器作实际的研究試驗后才能得出解答。

（4）过弦板

在古代文献中，我們尚未見說到在瑟的尾部有使弦能分組勒过，以便纏系的裝置。因而这个"过弦板"的名称，也是我們暫拟的。

这种木板，与瑟一起發現，共两塊。一塊寬11.7厘米，縱7.7厘米；一塊寬14.3厘米，縱5.5厘米。它們的尺寸虽不同，但形制基本上是一样的，断面都作鋸齿形（圖五）；在鋸齿形的沟縫中还可以看見被弦勒出来的痕迹。据我們的推測，它应該在瑟的尾部，貼着立墻放的（插圖五）。瑟弦从头部的岳山拉过瑟面，在尾部三段承弦以外的弦孔中穿过，至瑟的背面，再由尾端上繞，恰好經由过弦板的四条沟縫中勒过，分成四組繞在四根木枘上面。因而过弦板的裝置，与古琴尾部"山口"、"下齦"之間一段凹入部分，功用是相等的（插圖六），目的在使弦稳定不

注1　据长沙古物見聞記所写明的尺寸。1954年历史博物館出版的楚文物展覽圖录注明楚瑟的长度为100厘米。

注2　指明代的瑟，見朱載堉乐律全書律呂精义內篇所繪及清代庙堂所用的瑟。

滑，且便于繩系。过弦板的發現，对于我們理解战国瑟的张弦方法是有帮助的。

（二）瑟二（残存大瑟的尾部一角）

此瑟只残存尾部面板的一角。它的形式、雕飾及尺寸都与瑟一約略相同（圖九）。只是从它的背面看，立墻里边，有为安装底板而設的槽口（圖十）。根据这一点，我們相信这个瑟有底板。

（三）瑟三（漆繪小瑟）

这个瑟在墓葬进行清理时，有若干碎片是从不同的墓室及外木槨頂上拾到的。由于各片残不成形，它一直被認为可能是一个彩繪的漆箱或木座。后来由于岳山的發現，才經認出原来它也是一个瑟。經过拼凑，只残存瑟面的首端的一部分，左、右两側立墻都残存不到一半，此外还有一些残塊。（見文参 1957 年第 9期）它的寬度約为 40 厘米，长約 1 米，边墻高 7 厘米，厚 1.3 厘米，面板厚 2.3 厘米，大小接近长沙的楚瑟。有一塊残片，鑿着方孔，当是尾部插塞木枘的眼。立墻里边，沒有槽口，但有斜削的痕迹，可能是为了安装底板而削鑿的。岳山残存三段，有一尽端尚在，弦痕也清晰可辨。邻边一弦距岳山尽端仅 .25厘米，弦間相距为 1.6厘米。确实弦数，难于統計，可能是二十五弦或更多。从現存的各部来看，它的形制，与其他各瑟基本上是相同的。

此瑟有精美絕倫的彩漆圖繪。头部岳山以外繪斗兽，岳山以內及头部两側是龙蛇神怪的花紋，譎譎奇秘，动人心魄。岳山也全部用彩漆画出菱形的圖案。两側在瑟面与立墻轉角的地方及立墻的下緣，都画类似金銀錯的圖案。尾部残片有許多是狩猎紋。

瑟上漆画，也采用乐舞場面作为題材，它的位置在額部的立墻上。作乐人残存两排。上排自右而左：第一人跪地吹笙，笙斗很小，吹口很长極像长沙古物見聞記中所繪的楚匏。笙管用紅、褐两色画成，下聚上散。它与現在还有人使用的葫蘆笙，頗为接近。以下三人，因漆皮残缺，所事不詳。第五人手揮双槌，作敲打之状；在他的左側，还能看見一个鼓的上緣（鼓腔）及右边（蒙皮面）的輪廓。鼓上有羽葆璧翣，形如飞龙，飄揚在这排作乐人的头上。鼓的下部已残缺，但从形状来看，应該是一个中貫立柱的建鼓。第六为舞人，穿着紅色带黃点的服装，臂袖长袖，姿态翩翩，与汉东安里画象的舞人非常相似。下排第一人在弹瑟，白色的瑟弦和一手按弦的姿势，都能看清楚。第二人似在拍手唱歌。第三人肩荷一物，可能是一具短瑟，因为肩后的紐状一物，頗像瑟尾的木枘（見瑟一）。第四人也好像拿着一件弦乐器，但形象已不全。第五人跪在一个架子下面，可能在打鐘或击磬。也因漆片残缺而無法肯定。这一塊漆画残片，和燕乐漁猎壺及輝县出土銅鑑上的花紋，都是这一时代传下来的極为可貴的音乐圖画。

在上述的三个瑟上面，我們沒有發現弦。所以当时的瑟弦究竟是用什么質料做的，尚难作肯定的答复。但我們却相信当时的弦是用絲做成的。同一墓出土的遺物中有絲織品，文理相当勻密。另有带闌干的大木床一具，在闌干轉角相交处，用銅質的扣榫勾搭在一起。这种扣榫是用絲繩繞在闌干角上的。此外其他战国楚墓中也不乏發現絲制品的实例。如长沙左家公山木槨墓發現銅劍，柄上滿纏絲索；陈家大山楚墓也發現过絲带、絲繩。因而我們想当时用絲来做瑟弦是完全可能的。

从楚瑟实物来看，至少已有不同大小的两种类型。据古代文献記載，也确实存在着大小不同的瑟。礼記明堂位："拊搏玉磬揩击，大琴大瑟，中琴小瑟，四代之乐器也"。但瑟之大小，究竟区别何在，是否只是体积上的不同，在較早的文献中尚难找到明确的答复。宋陈暘認为它們的区别在弦数的多少。乐書卷 119 琴瑟中論称："以理考之，乐声不过乎五；則五弦、十五弦，小瑟也；二十五弦，中瑟也；五十弦，大瑟也。"他以推測的口气，来臆断古代的瑟制，可靠程度，姑且勿論，至少对楚瑟来說是不适用的。因实物証明，在长短上有显著差别的楚瑟，在弦数多少上似乎是一样的，甚至小瑟比大瑟的弦数还多。

关于大瑟小瑟在用途上有什么不同，也是值得研究的問題。陈暘在乐書卷 7 礼記訓义中解释以上所引的"大琴大瑟"一条說："故用大琴以大瑟配之，用中琴以小瑟配之。然后大者不陵，細者不抑，声应相保而为和矣"[注 1]。这个解释是从音乐实际来說明問題的，我們認为比較可信。

尔雅释乐中称："大瑟謂之灑。"又称："徒鼓瑟謂之步。"当然所謂的"步"，从后面的文义来看[注2]，应当是指这种独奏的演奏形式，而不是乐器本身的名称。但瑟中既有独奏，那末它的体积大小，并不需要像合奏中所用的瑟那样长大，是理所当然的。再看信陽墓中的大瑟，刻着虎紋，花紋形制与鐘架、大鼓（指大鼓及虎形木座，見后），很像是一套。但漆繪的小瑟，花紋特别工細，不仅与其他乐器不相侔称，就是在全墓的漆器中，也是極为突出的。

注 1　乐書卷 119 琴瑟上論与此說略同。

注 2　尔雅释乐："徒鼓瑟謂之步，徒吹謂之和，徒歌謂之謠，徒击鼓謂之咢，徒鼓鐘謂之修，徒鼓磬謂之寒。"

它显然是一件精致的、单独的乐器。这样看来，会不会大瑟是合奏用的瑟，彩繪小瑟是独奏用的瑟，而用途的不同是使楚瑟有大小不同的主要原因呢？当然这仅是从很少数的迹象中所得到的一个初步推测，是否与事实相符，尚有待更多的材料来証明。

鼗 鼓

墓中所發現的鼓，都不完整。从木腔残片来看，至少有大、小不同的两个鼓。

（一）小鼓

小鼓鼓腔的木片高12厘米，中部厚約4厘米，两端厚約2.5厘米，寬度各片不一致。鼓腔中腰一段朱漆作地，用黃、褐两色描飾彩繪，圖案是从云紋变化出来的。上下两段釘皮革，革已不存，有的竹釘还在（圖七）。我們試将較完整的三塊鼓腔拼起，測量了这一段的弧度[注1]。据推算，小鼓的直径当为42.18厘米，圓周当为132.51厘米。

（二）大鼓

大鼓木腔残片的高度为26厘米。我們也选了較完整的三塊拼在一起，測量了它的弧度[注2]。經推算，大鼓的直径当为93.80厘米，圓周当为294.86厘米。从木塊背面来看，內槽两刀直切，并沒有随着外形的弯度来削鑿，所以木片的厚度是不一致的。木片外部全部經髹漆。中腰部分，暗紅色漆，不加繪飾。上下两段在黑地上用紅色漆作花紋（圖八）。在这两段的漆皮下，与木片表面有0.3厘米的距离，但此处的竹釘都高出木面，与漆皮相著触。这个現象說明了当时制鼓时是先釘皮革后上漆，所以皮革被盖在漆皮下面。年久皮革腐朽，因而漆木之間，出現了0.3厘米的空隙。

墓中發現两个雕鏤精絕的銅环，頗像大門上的鋪首。后来拿它放在鼓腔木片上比試，弯度与鼓完全吻合（見文参1957年9期26頁圖17），說明这个鼓原来是有环的。

上述两鼓，有一点是相同的，即鼓腔不高，形状比較矮扁。在汉代画象中，最常見的是鼓腔中貫穿立柱的楹鼓或鼗鼓。它們因中間有柱，所以鼓腔不得不高。这两个鼓从形状来看，不可能是楹鼓或建鼓。

（三）虎形木座

木座是由两只踞伏而尾部相連的老虎形做成的，全部黑漆，上有朱色描繪（請参閱"文物参考資料"1957年第9期彩色版）。据参加發掘的同志称，此座的原来位置在前室南端，离編鐘不远，順着外木槨南墻而略偏斜（插圖一），在当地进行清理时，座上已無所承荷。两虎在左右肩头及臀部各有一个方形榫眼。随后在郑州的清理过程中，發現有已残断的类似鷺鷟的长腿四根，插入肩部榫眼，恰好合适；腿上用朱笔勾的文飾，也与虎座很一致。可見老虎身上原有立着的鷺鷟，作为装飾。

在汉代画像中，有两虎相連，作为鼓架的实例，如河南南陽汉画象石（見常任俠編汉画艺术研究圖45）中所見的便是。虽然这一种鼓架都为楹鼓、建鼓而設，而現在墓中所發現的鼓，不像是楹鼓或建鼓，但据木座的形制及在墓中的位置，我們認为它是鼓架座子的可能还是很大的。尤其是两对鷺鷟似的长腿，使我們更覺得它与鼓有联系。

历代鼓制，多以鷺鷟为装飾[注3]。为什么要用鷺鷟呢？其說不一。一个說法是由于鷺鷟是鼓精。另一个說法是詩經魯頌有駉："振振鷺，鷺于飞。鼓咽咽，醉言归，于胥乐兮。"传曰："振振，群飞貌。鷺，白鳥也，以兴潔白之士。咽咽，鼓节也。"故"古之君子，悲周道之衰，頌声之輟，飾鼓以鷺，存其風流。"以上并見隋書音乐志。上述两說，以何为是，暫勿究論，古代的鼓以鷺鷟为装飾，却屬可信。如沂南画象石墓百戏圖中的建鼓，鼓幢上便立着一只鷺鷟（鷺鷟头頂后部有长毛，是仙鶴所沒有的。画象中鷺鷟头頂的长毛，刻画得非常显著）。长沙古物見聞記中还有如下一段記載："赵估語予，'二十五年（1936）十二月，小吳門外楚墓出鼓一，革已腐，制与今同。径約二十三公分，高十公分强，五銅鶴展翼以背承鼓，昂首外向。鶴高約二十三、四公分。工人不知鼓可貴，破之取鶴，售于美人柯强"。所謂銅鶴，应当也是鷺鷟。

据我們的推測，两尾相連的老虎，就是双环大鼓的座子。但此鼓与木座如何連接起来：是否同小吳門所出土的鼓那样，鷺鷟立在虎肩昂首外向，以背承鼓；或是鼓与虎座之間还有木架，上端鈎住鼓环，下端插入虎臀的榫眼。具体的装置情况，尚有待更多木塊残片的發現及进一步的拼湊，才能知道究竟。

据竹簡記載，中有雕鼓的名称。查所發現的大、小两鼓，本身都只有繪飾而不加雕琢。那末所謂雕鼓，可能是指大鼓及它的座子而言。因老虎和

注1　从鼓腔弧綫上取最远的两点連結成綫，其长为29厘米。从此綫做一平分垂直綫与弧綫相交，此垂直綫长为5.8厘米。

注2　量法同上。两点連結綫长为33厘米，垂直綫长为3厘米。

注3　陈暘乐書卷116建鼓条："隋唐又栖翔鷺于其上，聖朝因之。……汉以五綵为飾，竿首亦为翔鷺。

鷺鶿的形像，确是要經过高度的雕刻才能完成的。

伍　結束語

总的說来，信陽楚墓所發現的乐器，对丰富音乐史的研究資料来說，貢献是空前的。它們的价值和意义，由于只經过初步的調查，尚难作出正确而全面的估計。現在只就目前已經見到的各点，择要写在下面：

1、編鐘数目与同墓出土的竹簡所記載的数目相符，至少可以証明这套編鐘在放入墓葬以后，并無短少。这是近年出土編鐘中最完整的一套。

2、編鐘沒有銹蝕，几乎完整如新，这是从来所沒有过的。我們可以相信現在所能听到它的声音，与它原来的声音，可能沒有多大区别。因而它是研究古代乐器及乐律最理想的材料。

3、編鐘的穿釘、木架及木槌是以往所沒有發現过的。这次它們竟与編鐘同时出土，給我們解答了这一类紐鐘如何悬挂、排列及敲打的問題。

4、以往所發現唯一的一个楚瑟，应屬于小瑟一类。大瑟的發現，这是第一次。

5、瑟的附件如柱、木枘、过弦板等也是以往所沒有發現过的。这些实物，有助于我們对瑟弦安张方法的理解。

6、漆繪小瑟上的彩画，精美絕倫。其中的乐舞場面，是战国时代传下来的为数極少的音乐圖画。

7、墓中發現两个鼓的鼓腔残片，从上面残存的竹釘，可以知道当时蒙釘皮革的方法。虎形木座，上有立着的鷺鷥，当即是較大一鼓的架子。它对鼓的裝飾及安置方法提供了新的材料。

8、編鐘、瑟、鼓及虎形木座都在前室，根据竹簡文字，墓中还有笙、竽等物。从这里我們可以得到一些关于古代乐队的組織和排列位置的綫索。

有一点我們必須說明，此墓出土的大批文物，清理复原工作目前尚未告竣，研究工作則正在开始；所以随时都可以有新的發現，說明新的問題。因此这篇初步調查記我們也准备随时作补充或修改。

最后我們要提到这次調查工作之所以能順利进行，与河南省文物工作队的許順湛、安金槐、张建忠、李广义等同志的指导和协助是分不开的。与我們同时在郑州的还有中央文化部的顧鉄符、罗哲文，故宫博物院的罗福頤，湖南省文物管理委員会的蔡季襄和历史博物館的陈大章等同志。他們在历史考証、器物复原、以及攝影、摹繪、传拓等方面，也給我們很多的帮助。

工作者　王世襄　孟宪福　郭　瑛
攝影者　罗哲文
执笔者　王世襄

談关于使用甘油保养出土漆器的方法問題

出土的古代漆器的保养，目前还沒有研究出一个妥善的方法。一九五四年，江苏省博物館举办江苏省五年来出土文物展覽时，有一批出土的汉代漆器要陈列，有同志提出用甘油浸的办法，使它保持相当的温度，不致受干燥空气而收縮变形。有的器物較大，在浸不到甘油的地方用凡士林塗。甘油經常会干，停不几天就要添加，处理較大的漆器更加困难。例如仪征被山口出土的汉代漆虎子，木胎上有黝黃色漆；淮安出土的汉代漆案，上面漆有彩繪，出土后因未及时保养，已干枯剝落，只保持着三分之二的漆皮，但器形却沒有多大的收縮改变。看情况，如果不用甘油浸，也能保持原状。后来想出了浸油的办法，可是沒有这样大的玻璃匣盛放，同时要照顧到研究参观的方便，因此就在上面塗油。結果陈列柜里油淌得东一堆西一滴，不但有碍陈列的美观，一遇霉雨或潮天气，漆器上面就要添上一層白花霉点，重者似霜，如果不立即除去，还会长出白毛来。發生了这种現象就必須用油浸洗，保管和陈列工作人員为它煞費苦心。后来上面的漆皮一天天的越来越少，就像酥糖那样一点一片的掉下来，有些漆器也在不断的变質，不是收縮变形，而是酥化，甚至連木胎也在起着同样的变化。可是由于沒有代替的方法，不敢取出，有許多漆器在油里浸着，眼看着一天天的損蝕。

为什么用甘油浸漆器会产生漆皮与木胎分化剝落的現象呢？据我的观察和分析，用甘油保养出土的古代漆器有一个严重的缺点。即漆器在土內埋藏了一、二千年，吸收了大量的水分，胎与外面附着的漆皮之間逐漸有了分化脫壳的空隙。如果放在油里，油本身有脫塑的性能，侵蝕到胎与漆皮之間的空隙中，促使漆皮与胎的进一步分化，形成与胎分离的情况，日久漆皮就会酥碎剝落，以后漆皮全部脫光不算，还要繼續侵蝕木胎。因此使用甘油保养木胎漆器会起破坏作用。有些同志由于使用这一方法使漆器当时沒有起大的形变，就沒有估計到它的質变。不过比較起来这种保养方法比不浸油的时間要慢些而已。

夾紵灰胎漆器，胎本身就是一种坚靱的泥灰，其中还有紵麻的牽制作用，因此不易碎裂，外面的漆也紧貼在胎上一时不会脫落。同时，灰胎制作时經过捶拍，具有坚靱如陶的性能，即使已在土中埋藏时間很长，出土后一时也不易收縮（当然不能出土后立即曝晒）。我处曾有一只淮安青蓮崗出土的东汉灰胎漆耳杯。精致玲瓏，完好如新，原来沒有浸油，沒有什么变化，后来为了謹慎也用甘油浸，結果时常霉花滿身。現在有一些出土的漆器中如鳳凰河出土的灰胎漆器都沒有用油浸，仍然保存着原形，外形与質地上沒有發生变化。

当然，不用甘油浸置也不能就随它变化，还要想妥善保管的办法。用甘油来保养，其破坏虽然是慢性的，但終究还是遭到了損坏。文物参考資料一九五五年第十二期的經驗介紹曾經談到这种保养方法的优点，可能其它的机构也有采用此法的，不知效果如何。我仅将我处在使用甘油浸置法时發生的不良效果提出，以供有关方面对保养漆器时研究和参考。

·陈玉寅·

复制信陽楚墓出土木漆器模型的体会

陈大章　賈峨

1957年三月到五月間，河南省文化局文物工作队第一队在信陽县长台关西北七里小刘庄附近的土崗上，發掘了一座規模宏大的楚墓①，这个墓壙长14.5、寬約12.55、深10.35米。墓道长14、寬4—5.2米。土壙中有着巨大的木制槨室和葬具。在七个墓室中埋藏着一大批木漆器，并且殉葬有大批的銅器、陶器、玉器、竹器和战国时代的竹簡。根据上述这些遺物的形制和紋飾，我們初步断定它是一座楚国的显貴的墓葬。

这座古墓里出土的彩繪木器和漆器共有二百五十余件，大体上可以分为以下几类：

祭器和酒器：有彩繪木俎、彩繪豆、带鳥首的圓盘豆、彩繪耳杯、耳杯形的豆、木勺、木漆方盒等；日用家具：有彩繪案、彩繪臥榻式的床、隐枕和扇柄；乐器和乐器的附屬物：有大型木漆瑟、施有精細彩繪的錦瑟、編鐘架、編鐘錘、大、小鼓的残片和伏虎（鼓架）；兵器的附屬物：有戈筴、戈柲和木矛（？）；文具：有刻刀、鐏、鋸等、木制的鞘套和把柄、文具箱；雕刻艺术方面：有木俑和高大的鎮墓兽。交通工具：有用木材和竹子制作的車盖和車栏。此外，这批保存較好的木漆器在我国长江以北，还是首次發現，对于我們研究楚民族的音乐、繪画、雕刻和日常生活，是宝貴的材料。为了使全国各地人民能够欣賞到这批重要的文物和配合各高等学校对于战国时代历史的研究，河南省文化局文物工作队第一队在中央文化部文物局的指导和协助下，对上述的木漆器进行了葯剂保护和模型复制工作。我們都直接参与了这个頗有意义的工作，現将我們半年来在工作中的体会介紹出来，供同志們参考。

1. 在發掘工地必須对残破的木漆器加以注意和重視，給复制模型打下良好的基础：一般的考古工作者在發掘工地对大型的或完整的木漆器是重視的，但对残破的漆木器碎塊或漆皮却重視不足，多認为这些残破的东西無关重要，尤其是出土后加以冲洗时往往听任流去。这种作法是錯誤的。这次我們在长台关特别重視这个問題。当我們在农民打井的扰土中發現了不少被遺弃的漆木器碎塊时，我們把它們全部保存下来，并耐心地加以洗濯和包紮。当时，我們根据这些碎塊的棱角和花紋，曾初步断定它是一个繪有神話故事的漆盒。直到五月底回到郑州后进行室內整理，經过綴合，才看出了它的原形，竟是一个两千三百多年前的乐器——錦瑟。瑟上的瑟額、瑟尾、岳山、岳內、岳外、瑟碼和弦痕等遺痕尚在，瑟面上彩繪的神話故事尚可看出，其中有狩猎、餐飲、伎乐、歌舞、舟船等种种不同的圖像，岳山、岳外、岳內、瑟側上都繪有漂亮的装飾圖案。我們根据这些錦瑟残片，恢复了这件古老乐器的原形。这个錦瑟的复原，說明残碎的木塊和漆皮对于模型复制是具有多么重要的意义！

2. 残漆器的綴合工作是保存遺物和复制模型的关鍵。發掘工作結束后，回到室內应当紧接着做好对残破木漆器的綴合和葯剂保护工作。室內整理时必須集中精力研究残破漆木器的断裂面和破裂綫。由于信陽楚墓的前室和主室遭受到破坏（最近在室內整理中認为北側室亦被扰乱过），所以出土的残破木漆器較多。对于这些零乱的木塊，我們采取了綴合的办法，复原了不少遺物，从而得以看清它們的原貌。在綴合遺物时，首先应研究器物的断裂面和破裂綫，如果两塊残破的木漆器的断裂面在拼接后可以吻合，而且它們表面上的花紋也完全吻合的話，就証实它們是一个整体上的。此外，还应当研究木料的性質（屬于那种木料）、木头的紋理（年輪或纖維排列情况）。通过綴合的方法，我們复原了大型木瑟、小錦瑟、編鐘架、木漆匣等多件遺物。特别需要指出的是，从事綴合工作时必須具有高度的耐心，因为像这座巨大的楚墓，出土残破遺物很多，沒有一定的耐心和責任感是很难把它們拼接起来的。例如，墓北側室出了一架車盖子，很可能是当时走在丧仪前列一輛"导車"的盖子（墓道前方尚有一个10×3米的长方坑未發掘，可能是車馬坑）。这頂木竹制作的車盖是非常闊綽而精致的，它是由十四根长短不同的盖弓（附盖弓帽）和一对五支形銅車飾构成的一个四面起坡的車盖。車盖罩在一个长1.62、寬1.12，米的长方形木框上，木框的四

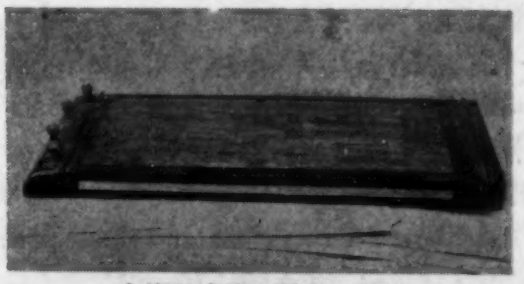
車蓋模型

周圍繞着細竹制成的車栏，而这些精細的車栏又通过十对可以活动的銅飾物（类似現在的合頁）和长方形木框連接，长方形木框四角上的横木巧妙地置于ㄣ形的四根立柱上，构成了长1.82、寬1.36、高0.84米的車盖。盖的頂部遺留有黑地紅彩絹質車篷的痕迹。这是一件多么豪华的車盖！但是在它初出土时我們所看到的却是一大堆破乱不堪的、看不出头緒的黑色的小竹棍和残断了的木棍，它們曾使我們搖头嘆惜。我們把这些破乱的遺物运回郑州后作了細心地研究，依照掌握断裂面的方法，作了多次的拼接工作，失敗过多次，但是我們沒有沮丧，最后終于恢复了它的原貌，并且做出了模型。

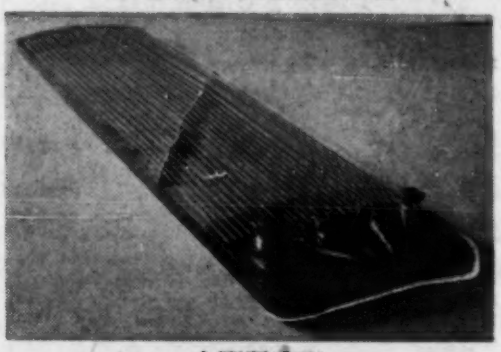
再一个突出的例子是后北室中殉葬的一批家具。这批家具中有完整的器物，但也有零乱的。当我們揭开槨盖板后，見到了一些零乱的长方木条，但我們不知道这些彩繪木条的器形和作用。后来，在室內整理时，我們对它作了周密地观察。因为这个室出有几、案枕、扇柄等东西，我們怀疑它是一个床，試行榫卯套扣的結果，証实它果眞是一只臥榻式的床②。由于这个床的体积較大（1.82×1.36×0.44米），后北室容納不了那样大的体积，所以当时人們把它拆散后殉入这个室內。值得我們記取的經驗是：不仅应当注意扰乱过的木漆器，而且应当重視未扰乱过的槨室中所出的零乱的木漆器綴合。

此外，还应当对某些残破的遺物作周密地观察。例如信陽楚墓所出的大型木瑟的弦的安装方法，某些同志認为是不能解决的問題。我們对它作了縝密的研究以后，認为岳山上的弦痕尚在，岳山側面尚有一列圓孔，孔內釘有竹签，弦从圓孔中自下而上穿过，再从岳外繞过岳山，翻过瑟碼和瑟尾的岳山，向下穿过透孔，然后共分四束（每束七弦）繞过尾部而系于伞伏立柱之上。由于解决了定弦的問題，我們复原了大型瑟。这个木瑟模型仍然可以弹奏动听的歌曲。

3. 綴合残破漆器和复制模型还应参照文献，以文献材料来判断复制品的正确性：在信陽楚墓前室的南部，我們發現了一对通体彩繪的連尾伏虎③，在它的身旁有鼓的残片，东側有一列編鐘和残破的鐘架，东北有大型木瑟。这对伏虎形象生动，色彩艳丽，它們的腰部各有两个方銎，尾部也各有一个方銎，这說明它們的背上承托有其他的器物。在室內整理过程中發現四个弯如兽腿形的木器，它們的下端可以插入虎背方銎之中，而它們表面的紋飾又和伏虎身上紅黃相同的鱗甲紋完全类似，証明和伏虎原为一器。河南南陽汉画像石中有一幅音乐舞蹈圖案，这幅圖案中刻画有一个大鼓横置于連尾伏虎之上，鼓的两側各有一人作舞蹈击鼓状，其左右各有一組鳴鐘或奏乐的乐人④。这对伏虎的臥姿与信陽所出者非常相似，所以我們断定信陽楚墓所出的伏虎当为鼓座無疑。因汉代去战国未远，南陽汉画像石所揭示的鼓与鼓座（伏虎），当为战国时代遺留的風气。因此，我們認为大鼓可能是置于这个架子之上的。我們利用大鼓残片根据平面



未施彩繪的瑟复原模型



大型瑟模型

伏虎及大鼓模型

几何的定理并参考沂南古画像石墓發掘报告⑤复原了大鼓，同时又根据大鼓鼓壁残存的紋飾复原了它的圖案。只是鼓架上部残缺的部分無法解决，我們假想了一个凹形的长方木架来承托大鼓，伏虎尾部的两个方孔，作为遺留問題。这种作法是否正确，还希望同志們提出意見。

4. 作好遺物的測繪是雕刻模型的重要步驟，也是摹繪紋样的必要准备：必須协助雕工和美术工作者对遺物作精細的观察和精密的測量，使他們熟悉遺物的形状、大小、特点，才能保証雕工和美术工作者按照遺物紋样的大小和位置准确地复制和摹繪下来。为了达到这个目的，我們必須亲自动手，帮助雕工对遺物作精确地測量；模型雕成之后，应当会同美术工作者对模型进行严格的检查和驗收，不这样做就可能造成返工浪費現象。我們雕刻的錦瑟和彩繪方盒的模型，由于尺寸稍有差异，致使美术工作者难以在模型上摹繪花紋，最后不得不对它們进行修改，这就是个很好的教訓。我們接受了这个教訓，以后就少走了弯路。

上面所談是制作模型时的一些必要的准备工作。在具体的制作方面，我們分作选料、雕刻、糝漆和摹繪四个方面：

一、选料：目前我国各地（尤其是南方）出土的战国时代漆器的木胎大部分是楠木制成的。信陽楚墓中漆器的木胎一般的也無例外，但也有个别器物的質料不是楠木。由于条件的限制，我們采購了樅木作为原料，根据遺物的大小由木工开料，凉干，給雕工作好材料的准备工作。

二、雕刻：木雕艺术是我国几千年来的优秀艺术传統，我国民間尚有一部分技艺卓越的雕刻匠师，只要我們善于指导和协助，向他們講明我們的目的和要求，他們是能很好地完成任务的。在刻雕模型时应对照实物，用卡規測量。古代漆器易于干裂，应当不断地浇水，或以湿布复盖在遺物上，并注意它的安全。雕刻模型时应忠实于原作，不得根据自己的爱好和主观願望加以創作。

三、糝漆：木雕模型完工驗收后，移交給漆工糝漆。目前，糝漆的方法大体可以分作三类：一种是大漆，另一种是調和漆，再一种是噴漆。不管使用何种方法首先都应注意顏色的調配，必須忠实于遺物原来的色彩。上大漆应注意剔光和油光的作法，而噴漆和調和漆却难以达到剔光和油光的效果。

四、摹繪：信陽楚墓出土的錦瑟、大型漆案、鎮墓兽、方盒、大小鼓和伏虎都有着非常精細的彩繪，美术工作者在摹繪这些紋样于模型之前，必須反复研究遺物的紋飾風格，并且掌握其繪画規律。从信陽楚墓漆器紋样繪画方法上，使我們深刻地感覚到战国时代的一些伟大的民間画师，掌握了用笔和用色的高度技巧，他們以全付的精神貫注于繪画，一笔一画力求表現人物等生动的形象和特点。例如錦瑟上的猎犬和巫师所乘的船，画得非常洗練而生动；龙爪和鹿足，画得眞切有力。他們所繪的人物和走兽的形象突出地表現了人物和走兽的动态和眼神（見錦瑟上的狩猎圖）。錦瑟上所繪的巫神降法的神話故事的圖案中，巫神的衣冠装束非常类似古希腊人的装束，这証明远在两千三百多年前，我国就有这种服飾。而錦瑟上所繪的山鹿、蒼龙、猎犬、犀牛、青蛙、爬虫（穿山甲？），較之敦煌壁画中的动物圖案更为逼眞和工整，这說明我国远在战国时代就有自己的独特的写实的繪画風格。

在圖案装飾方面，更有惊人的成就。当时的画家运用了几种簡单的顏色和流利的綫条，繪出了美丽的棺板（見本期彩色插頁），棺板以黑漆作地，以石黃、赭紅、深紅和銀色构成堂皇富丽的变形鳳鳥紋圖案。其艺术价值絕不亚于湖南长沙的鏤孔雕花板。这座大墓出土的两件彩繪大案，紋飾的华丽与构圖之精巧，可以說是絕世之作。从这两个案的紋样中証实当时的画家已掌握用金、銀顏料的高度技巧。他們所用金、銀顏料質地的精細，类似今日出口瓷器上的化学金。現在我們很难想像战国时代的艺术家們用何种方法把眞銀眞金熔化的如同清水。在錦瑟上所繪的魚鱗紋和云紋圖案的复杂的紋飾中点有很多小如塵埃的金点，現在这些微

美术工作者正在对贴鎮墓兽

錦瑟上的人物走獸圖案

小的金点在陽光的照耀下仍閃出灿烂的光輝。这个錦瑟的确可以代表楚国漆器工艺的輝煌成就。

像这样伟大的艺术作品，我們要想把它的紋飾摹繪的逼眞逼肖是很不容易的事。因为模型是立体的，在模型上面摹繪比在紙面上摹繪要困难的多，沒有一定繪画基础的艺术工作者是很难做好这个工作的。我們在这批模型紋样的摹繪中采取了如下的方法和过程：

一、摹繪方法：

1. 漆繪法：用"清漆"調顏色或用"調和漆"来摹繪很費功吃力，但画出来的紋样效果很好，不过現有的漆的質量較差，必須掌握漆画法的純熟技巧才能用漆摹繪。信陽楚墓的內棺棺板、漆案、編鐘架的模型就是采用这种方法画成的。

2. 水粉罩漆法：信陽楚墓出土的精細漆器上的紋飾是用两种不同的調色方法画在同一器物上的：一种是使用赭紅、硃紅等顏料調漆；另一种是使用石黃、灰綠等顏料調油。由于古人采用了这两种不同的調色方法，所以出土遺物上显著的硃紅和赭紅色都是成片的脫落，而石黃和灰綠等色則成粉状的脫落。这种現象是油質顏料因埋藏日久被分解后的必然結果。

由于物質条件和繪画技巧的限制，在摹繪精細的紋样时，我們采用了胶粉来摹繪紋样。画好之后，再罩上一層透明漆（"清漆"或"本色噴漆"）。这种方法在效果上虽然不及用漆画的好，但在掌握綫条上还能运用自如。我們使用的顏料全是矿物色，例如用銀硃、石黃、石綠、金、銀加胶水調用。胶的使用不宜过多，过多則發生大片脫落現象；若用胶过少，也易發生粉質脫落現象。必須适当掌握，試驗使用。在調色时要注意罩上透明漆之后的效果，因为罩漆后一般的顏色較罩漆前为重。

二、摹繪过程：

1. 勾稿和过稿：漆器上很多的精細圖案，如在条件許可时，我們可以通过勾稿和过稿的方法进行繪画。这是一种非常細致的工作。勾稿时要細心注意保护遺物。例如我們把漆器从藥剂中取出，用藥棉輕輕地将漆器表面的水分吸干，再用玻璃紙或玻璃胶布浮在遺物上，然后用狼毫笔認眞仔細地将紋样勾在玻璃紙上。但勾样时应注意遺物的保护。遺物离开藥剂不宜过久，必須經常浇水，以免脫漆。紋样勾好后，将模型用清水洗过，再用滑石粉擦一遍，不然粘漆后的模型上有油質，不易粘掺水的顏料。最后过稿，过稿是先用白复写紙（即用白粉塗制过的）复盖在模型上，再把勾好紋样的玻璃紙压在复写紙上，用复写笔描画紋样于模型之上，即可按照模型上的白粉底稿彩繪。信陽楚墓的錦瑟、大案上的精細花紋都是这样勾稿和过稿的。

2. 对临、起稿：遺物上有些粗綫条或簡单的圖案，或者是立体圓雕不便于勾稿者，可采用对临起稿的方法来画，例如：信陽楚墓中的鎮墓兽、伏虎的紋样，皆是用卡規测量，用不加胶的水粉起稿进行摹繪的。

3. 对临彩繪：稿子过好后，再将遺物提出，置于安全的地方，把模型放在一旁对临。如遺物上的紋样發生部分的脫落或破碎的地方，若能找出紋样的規律，則可以加以复原。但复原紋样时应有根据，不得創作。

对临精細的紋样，应先研究着色的層次和先后次序。根据我們的观察，認为这批遺物上的紋飾是先以硃紅色的細綫作底，待把全部硃紅色的圖案画完后，再施赭、黃、灰綠、金、銀諸色。有的在金色上又加繪小黃色或綠色的圖案。摹繪时还应当注意輪廓的准确性，笔法的运用，起笔落笔的灵活，不要失去遺物紋样原有的風格。必須看一笔摹一笔，要有耐心，既認眞又仔細地画。若用水粉摹繪，也要画出漆画的感覚。我們采用硃砂、石黃、灰綠等色繪出紋样后会有立体感覚，在罩上透明漆之后，就会显出用漆繪的效果。

調色也是非常重要的問題，因为复原模型效果的眞实与否，决定調色是否正确。过于艳丽，則失去了古代漆器的風格；过于陈旧，則不易表現复原的神彩，因此，必須掌握遺物上保存下来的最鮮艳的色彩，作为施彩于模型的根据。摹繪的模型完成之后，应請同志們提意見，进行检查，这样才算完成制作任务。

信陽楚墓出土的木漆器的模型复制工作大体上已經完成任务了，河南省文化局决定定期在郑州展覽，并拟运往北京展出。为了配合高等学校的历史研究和各博物館的展出，这批模型将由河南省文化局文物工作第一队組織力量进行复制，供应高等院校和博物館作为研究資料。

（本文照片摄影者张建中）

---

① "文参"1957年9期。
② 人民画报1957年12期。
③ "文参"1957年9期。
④ 沂南古画像石墓發掘报告圖版85。
⑤ 常任侠：汉代繪画选集二九之（十七）

說"天亡殷"为武王灭商以前銅器

孙　作　云

〔作者按：此器在清末出土于岐山，传已久佚，近忽重見。現在故宫博物院太和殿"历代艺术綜合陈列室"陈列〕

传世所見西周最早的銅器，無过于武王时代的"天亡殷"的(旧称为"大丰殷"，应改从今名)①，說者皆以为灭商以后所作，其灭商以前的銅器則不見。因此，給人以这样的印象：仿佛周人在灭商以前还未进入銅器时代似的，又好像是西周初年之所以有那許多的銅器，是受了商人高度文化的影响。这一个說法或看法給予探索西周社会性質或灭商以前的周社会性質的人以强有力的暗示，不但說西周是奴隶社会的人，把灭商以前的周人說得非常野蛮，連文王也还是一个氏族酋长，在田野里"看牛放羊"②。就是主张西周是封建社会的人，也有人把灭商以前的周人，說成是一个蛮族，其印象或学說的根源，恐怕与此不無关系。

我們把"天亡殷"的銘文仔細斟酌一下，便知道它确实是灭商以前的制作，因而認为周人在灭商以前無銅器的說法，是值得商榷的。并且从这件銅器的器形、花紋以及銘文的措詞造句上，还可以推定：周人在銅器制作方面，有極其悠久的传統，其时代之早，或不下于商人。

"天亡殷"的器形是四耳帶方座的殷，这种殷形不見于商器，为周人所特有。由此可見，周人的銅器别具系統，与商人同源而不共流。又此器的花紋亦極茂美，也决不是初期的銅器；具有这种器形与花紋的銅器，一定有極长久的演化阶段。

从銘文的措詞上看，韻散交杂、音調鏗鏘，有这种文学造詣的，也决不会是一个蛮族。这种文学造詣和西周初年的周頌（大半为成王时作品）有其共通性，并由周頌，更可以标明在武王灭商以前有这样的文学成就正非偶然。

根据这一点，再看看商代末年的銅器銘文如何呢？传世商代銅器有銘文者不下数千，率皆一二字以至五六字；其最长的"鲁作母辛卣"銘文，也不过四十四字，而且文字晦涩不成句讀③。"天亡殷"銘文洋洋纚纚七十八字，其造句用韻的精妙頗似宣王时代的"虢季子白盘"銘文；而气象雄渾，殆尤过之。所以单从銘文上也可以看出周人在灭商之前文化之高。

今掇拾前人胜說，間下已意，分述如下。

壹　銘文

为閱讀方便計，分段迻录于下：

乙亥，王又（有）大丰，王凡（汎）三方。
王祀于天（大）室，降，天亡又（右）王。
衣祀于王不（丕）显考文王，事喜（饎）上帝。
"文王見（监）才（在）上！　不(丕)显王乍（作）相，不（丕）冀（肆)王乍(作)麃(庸)，不（丕）克气（訖）衣（殷）王祀！
丁丑，王鄉（饗），大宜。　王降亡助斁复褱，佳（唯）朕又（有）庆。　每（敏）揚王休于尊白（殷）。

（銘文旁有・符号者，表示叶韻。）

貳　釋义

証明"天亡殷"是灭商以前的銅器，主要的証据

天　亡　殷

天亡殷銘文拓本

在銘文当中四句祷詞里的"不（丕）克气（訖）衣（殷）王祀"一句的隶定与解释上。但为了通讀全文起見，也附带地兼释他文。对于断句，也特别注意；因为这对于全篇文意义的沟通上及文学技巧上皆能有所显照。

一、"王又大丰" 孙詒讓释"丰"为"礼"，学者多从之。④惟楊树达先生云：

"大丰亦見麦尊，彼文云："逾（会）王客（各）葬京彭祀。雩若翊日，才（在）豐豐，王乘于舟，为大丰，王射大鼻（鴻）禽。"据彼文观之，似"大丰"乃游娛之事，不关典礼也。……麦尊記葬京彭祀之次日为"大丰"，此文記衣祀天室之前有"大丰"，事正相同。……惜書闕有間，無由以載籍証明耳！"⑤

案楊先生說極是。

二、"王凡（汎）三方"謂武王在豐壅（大池）中泛舟，此說为聞一多先生所首倡⑥。案詩大雅、灵台曰：

"經始灵台，經之营之，庶民攻之，不日成之。"

又曰：

"于論鼓鍾！于乐辟廱！鼉鼓逢逢，矇瞍奏公(工)。"

此詩孟子曾对梁惠王引述过，說："文王以民力为台为沼，而民欢乐之，謂其台曰'灵台'，謂其沼曰'灵沼'。"⑦毛詩小序說同。可見此灵台、豐壅为文王作邑于丰以后所建。蓋文王作之，武王繼之，故武王于此泛舟。謂之"汎三方"者，因豐壅池"水旋立如豐"（毛传），其中南面通路，东西北可以泛舟，故曰"王泛三方"。这豐壅池亦称曰"西雝"，周頌振鷺贊美微子来朝曰：

"振鷺于飞，于彼西雝。 我客戾（涖）止，亦有斯容。"⑧

此"西壅"即指豐雝，豐雝水亦曰"大池"，穆王时代的遹殷曰：

"佳六月既生霸，穆王才（在）葬京，乎漁于大池。……"

靜殷曰："射于大池"⑨。此大池都是豐壅。由穆王"射于大池"一語看来，知武王之"汎三方"，殆亦同类事。古王者祭祀，多亲射牲；荐魚，亦如此。"王汎三方"可能是指武王在豐雝中射魚，以供祭献之用。⑩

"灵台"亦称"明堂"，周人祀文王于明堂，即此处。又周人祭祀文王，同时兼祀上帝。史記封禅書綜合詩經序說及孝經曰：

"天子曰明堂辟雝，諸侯曰泮宮。周公既相成王，郊祀后稷以配天，宗祀文王于明堂以配上帝。"

本銘祭祀文王与上帝在"王汎三方"（指豐雝）之后，知此"天（大）室"亦即"明堂"若"灵台"。

三、"王祀于天室，降。""天室"之說見上。"降"者，言武王登降于此神堂。礼記祭統曰：

"祭之日，一献，君降。"

与此"降"字同。楚辞大招："三公穆穆，登降堂只！"之"降"字可与此参照。

四、"天亡又（右）王"言武王祀于大室时，天亡从旁贊助、导引之，犹国語周語所謂"太史贊王"之意。彝銘甚多，無待解释。由此可知天亡为人名無疑。

五、"衣祀于王不（丕）显考文王，事喜（饎）上帝。"諸家說"衣祀"即"殷祀"。"事喜上帝"之"喜"即"饎"，为酒食之祭，于省吾先生說。⑪

六、自"文王見（监）才（在）上"以下至"不（丕）克气（訖）衣（殷）王祀"四句，为天亡祷祝之詞。說此四句为祈祷語者，为楊树达先生所首創，他說：

"'文王德（云案：应释为"监"字）在上'，四句乃祷祝之辞。'不显王乍相'，'不显王'謂文王；上文云：'不显考文王'，故此亦以'不显'称之也。'相'者，視也，助也，今言照顧"。'不冢王乍麂'者，上句不显王指文王，知此不冢王謂武王也。說文九下冢部：'冢'字古文作

'霝'，引虞書'霝类于上帝'；今書字作'肆'，則'霝'乃'肆'之古文也。尔雅釋言云：'肆，力也'。文选东京賦薛注云：'肆，勤也'。'庸'字不識，然其字从庚，乃以庚为声；知者，此銘大部皆有韵，此上以方、王、王、上、相为韵，庸讀如庚，乃古韵唐部字，正相合也。詩小雅大东曰：'西有长庚'，毛传云：'庚，續也'。此言武王繼續文王之德業，礼記中庸篇所謂：'武王纘太王、王季、文王之緒也'。……'殷王祀'者，殷代称王之年岁也；'三殷王祀'，謂三倍殷室称王之年岁也。古人以三表多，三倍者，多倍也，不限于三也。……"

案楊先生釋此四句为祷詞，至确。"丕显王作相，丕肆王作庸"，亦犹周頌清廟"丕显"、"丕承"之意。惟釋"不克三衣王祀"为三倍于殷室称王之年岁，則犹未达一間。"三"乃古"气"字，气者訖也、尽也，謂希望文王及上帝保佑，能尽殷之祀也。古者，"国之大事，在祀与戎"⑫，又"祀，国之大事也"⑬。箕子言"八政"，其三曰"祀"，仅次于"食""貨"。⑭因为"祀"是国家的大事，所以要灭人之国者，就是要尽其祀。古代常謂亡国为"失刑乏祀"⑮，亡家曰"灭宗废祀"⑯；因此，武王要灭殷之国，故祷祝曰"訖衣王祀"。此說解之最直截了当者。由"不（丕）克訖衣（殷）王祀"，知其时尚未灭殷，若殷室已屋，則不但不需要祷告，也不能用"丕克"两个字了。

把"三"字釋为"气"、"訖"，是由于于省吾先生釋甲骨文"三"字的啓發。于先生"釋气"曰：

"卜辭三字既为'气'，其用法有三：一为气求之气，一为迄至之迄，一讀为停止之訖。迄、訖，經传每互作無别。尔雅釋詁'迄，至也'。……'訖，止也'。'止'与'至'义相因，迄、訖古并省作'气'。……

迄訓訖終，前七、三一、三：'之日气虫（有）来嬉（蘁）'，言是日終有来蘁也。明义士殷虚卜辭，二三二二片及二三二四片均有'隹我乞有不若'，即惟我終有不若也；不若，即不順之义。

总之，气当初文作三，降及周代以其与上下合文及紀数三字易混，上画弯曲作'彑'，又上下画均曲作'彐'，以資識别。……"⑰

案于先生說至确，本銘气字作横乎三画，中画短，犹保存甲骨文的書法。此"丕克訖衣（殷）王祀"訖字的用法，与尚書西伯戡黎祖伊恐，奔告于王，曰：

"天既訖我殷命"

的"訖"字的用法，完全相同。若論其义，則与召誥所說的："天既遐終大邦殷之命"；多士："敉殷命終于帝"相合；"訖殷王祀"，犹終殷之命也。从这些同类詞句的对比中，可以明瞭此句的眞义。由此可見此器为灭商以前所作。

七、"王鄉，大宜。""鄉"即"饗"，是祭祀后的宴会。"大宜"，言自祭祀以至燕饗一切無不順利。"大宜"之詞，周初貉子卣銘又作"咸宜"；詩經商頌、玄鳥"殷受命咸宜"，用法与此同。楊先生謂"大宜"为"大祖"，为"王饗太祖之廟"，"盖后稷之廟"，誤。

八、"王降亡勛僻复𢍏"，"降"为下賜之意，楊先生說；"𢍏"字从于省吾先生釋。

九、"每揚王休于隣白"，"每"即"敏"字，敬也。"白"即"𠂤"字初文。

以上所述，多取他人善說，略为連綴，并疏通証明之。又此天亡或即文武时代的太史史佚。⑱

---

① 本器圖象又見容庚先生商周彝器通考册下，頁160，圖298。銘文見罗福頤先生編三代吉金文存卷九頁13·2，又見郭沫若先生两周金文辭大系圖录頁1、考釋册1、頁1。

② 屈原天問："伯昌号衰，秉鞭作牧"，王逸注曰："伯昌，謂文王也；秉执也，鞭以喻政，言紂号令既衰（此句小誤），文王执鞭持政为雍州之牧也。"案王注此句極平正"此"牧"为方伯，犹古本竹書紀年記"周王季命为殷牧师"，不得釋为牧童。又左传宣公三年："远方圖物，貢金九牧"，諸牧字并同。

③ 見容氏商周彝器通考册上頁82。

④ 見孙詒讓古籀余論卷中，頁11下。

⑤ 見楊树达先生关涉周代史实之彝銘五篇，历史研究1952，2。下同。

⑥ 見聞先生大丰𣪘考釋，見全集第二册，頁603—608。

⑦ 見孟子梁惠王上。

⑧ 礼記禮弓、尚書大传、史記殷本紀皆說殷人尚白，故以白鳳喻之。

⑨ 參看郭沫若两周金文辭大系考釋册一頁55。

⑩ 关于天子諸侯射魚之事，參看陈槃春秋公矢魚于棠說，历史語言研究所集刊第七本，第二分，1936。

⑪ 見于省吾先生双劍誃吉金文选，卷上之三，頁1。

⑫ 見左传成公十三年。

⑬ 見左传文公二年。

⑭ 見尚書洪范。

⑮ 見左传僖公十年。

⑯ 見左传定公四年。

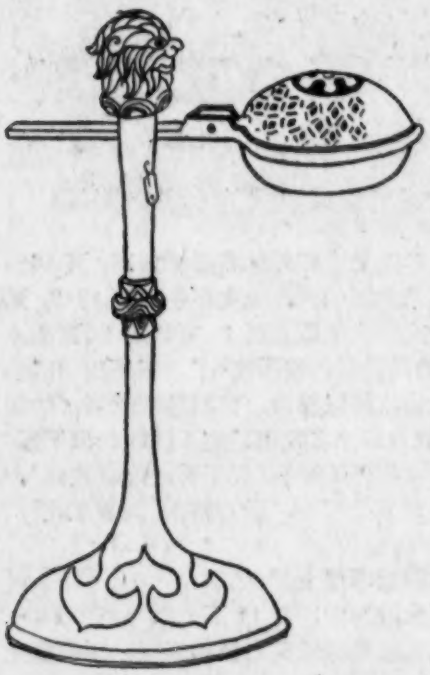
⑰ 見于先生双劍誃殷契駢枝頁55—58。

⑱ 楊树达先生說天亡为泰顚，愚意"亡""佚"意近，或即史佚。史佚为文武太史，常为王策祝。

“熨斗”和“鐎斗”、“刁斗”

徐家珍

“熨斗”古称“熨斗”，說文解字說：“熨，从上案下也，从巳，又（手）持火，以尉申繒也”。徐笺說：“置火于銅斗，从上按下，以申繒之尉，所以使其平也。”因为“置火于銅斗”，所以“熨斗”在当时又称“火斗”，汉服虔通俗文說：“火斗曰熨。”（宋太平御覽七百十二服用引）后世称为“熨斗”，晋書卷七十五韓伯传說“伯年数岁，至大寒，母方为作襦，令伯作熨斗，而謂之曰：且著襦，寻当作複褌。伯曰：不复須。母問其故，对曰：火在斗中，而柄尚热，今既著襦，下亦当暖。母甚异之。”北史卷四十七李渾传也說：“尉迟迥返于鄴，时（李）穆在井州，隋文帝甚虑，迴遣渾乘驛詣穆，穆遽令渾入京奉熨斗曰：願执柄以熨天下也。文帝大悦。”則“熨斗”这一名称，也已有悠久的历史了。

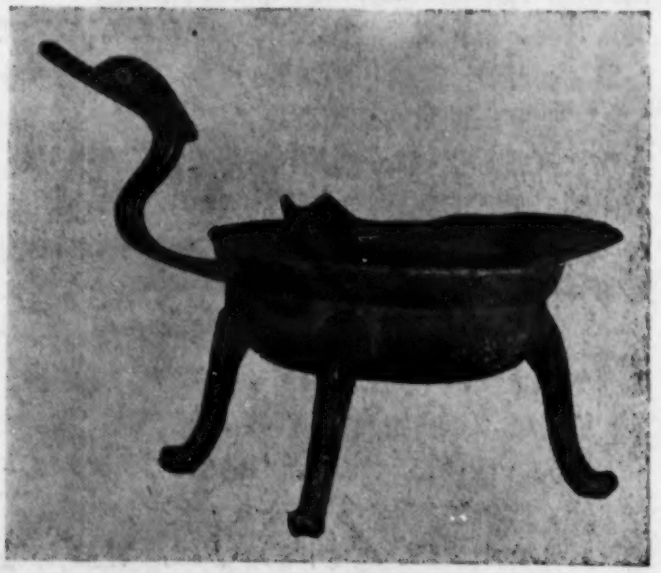


圖一　魏太和熨斗及座

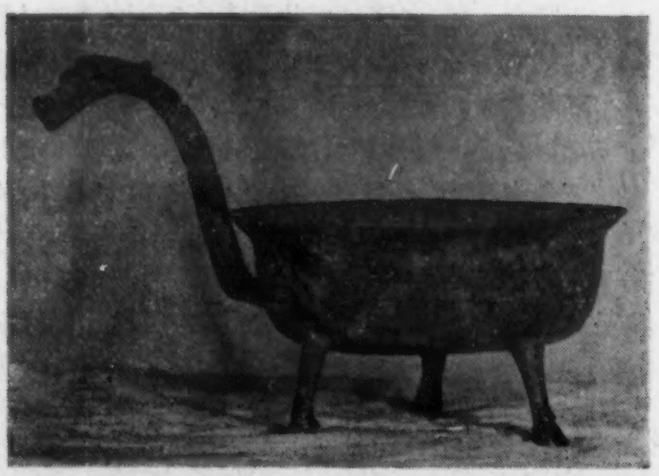
可是“熨斗”这一器物，出土不多，近人虽有著录，也往往一器异名，或称“熨斗”，或称“鐎斗”，也或称“刁斗”，使人如堕五里霧中，莫名究竟。今年春，我在銅器漏目过程中，搜集了一些有关的資料，作一比較的研究，如無錯誤，也算解决了銅器名称上的一个小問題。

古代“熨斗”的形式，我們所見到的，大别之有两种：一种是圓斗有疏孔之盖，与器相連，可以开闔的。一种是圓腹广唇無盖的。而这两种“熨斗”，都是长柄平底無足。第一种如吳云两罍軒彝器圖釋（卷十二、頁一至二）著录的魏太和熨斗（圖一），銘文作“太和三年二月廿三日中尚方造銅熨人熨斗重卌四斤十二两　第百六”。这种形式，仅此一見，而且本器又自名“熨斗”，可以勿論。第二种散見于各家著录的，計有吳大澂憙斋集古录，罗振玉貞松堂集古遺文，梦郼草堂吉金圖，容庚汉金文录，孙壯澈秋館吉金圖，刘体智小校經閣金文拓本等，約十多件，而其中如汉金文录（卷四、頁十）著录的新貨泉熨斗，端方陶斋吉金續录（卷二、頁三十九），小校經閣（卷十三、頁六十四）等都作“鐎斗”；小

圖二　汉貨泉熨斗



圖三　汉龙首鐎斗



圖四　汉龙首鐎斗

圖五　汉如意把鐎斗

校經閣（卷十三、頁六十七）著录的汉五鳳元年熨斗（汉金文录卷四、頁九作"五鳳熨斗"），陶斋吉金录（卷六、頁六十）也作"鐎斗"；上海博物館所藏汉宜子孙熨斗、长宜富貴熨斗、貨泉熨斗（圖二），刘体智善斋吉金录（任器頁三十四至三十六）、小校經閣（卷十三、頁六十二至六十三）等著录都作"鐎斗"。又两罍軒彝器圖释（卷九、頁十六）也曾著录这种类型的器物，称为"刁斗"，并作这样的解释："右刁斗，有魚形，貨泉文，中有小印曰：长宜子孙。按赵希鵠洞天清祿集，刁斗無足，鐎斗有足，定为汉时刁斗，金石書中所載，类皆有足者，此刁斗不多見也。"

那么，这些器物，究竟是"熨斗"呢？还是"鐎斗"或"刁斗"呢？我們試从这三者本身的資料来区别其形式和用途，再来确定这些器物的名称。

关于"鐎斗"，汉史游急就篇卷三："鍛鑄鉛錫鐙錠鐎"，顏师古注："鐎謂鐎斗，溫器也。"梁顧野王玉篇卷十八："鐎，溫器，有柄也。"唐释元应一切經音义卷十五（五分律第十四卷）引韵集："鐎，溫器也，三足有柄。"則"鐎斗"是一种溫器，斗下用三足架空，可以把火攪在空处，煮烹食物的。宋王黼（或作赵佶）博古圖录（卷二十、頁九）著录的汉龙首鐎斗，有三足和流。有三足正和史料相合，有流便于傾倒流汁，可补文献的不足。而陶斋吉金录（卷六頁六十一）著录的汉中尚方鐎斗，銘文作"建始二年六月十四日中尚方造鐎斗重二斤九两容一斗"。这器自名"鐎斗"，它的形式，柄斜上作龙首形，而斗下有三足，更是一个硬証。（圖三、四、五）

关于"刁斗"，急就篇顏注黃太史爰释："鐎，刁斗也，溫器，三足。"一切經音义卷十五（僧祇經第十七卷）引声类："鐎，溫器也，有柄，即刁斗也。"宋陈彭年等重修广韵卷二宵部："鐎，刁斗也，溫器，三足而有柄。"則"刁斗"似乎就是"鐎斗"。再据史記卷一百〇九李（广）将軍传："广行無部伍行陣，就善水草屯舍止，人人自便，不击刁斗以自衛。"集解："孟康曰：以銅作鐎器，受一斗，昼炊飯食，夜击持行，名曰刁斗。"（汉書卷五十四李广传顏注略同）。也似乎軍队中就是把昼炊飯食的"鐎斗"，用作夜击持行的"刁斗"。

关于"熨斗"，貞松堂集古遺文（卷十五、頁九至十）著录的汉宜衣熨斗，銘文作"永元六年閏月一日十凍守熨斗宜衣重三斤直四百保二亲大富利宜子孙"。这器自名"熨斗"，而它的形式，是长柄平底無足，可以把火炭装在斗中，执柄而熨燙衣料的。宋赵佶（徽宗）摹张萱搗練圖卷（圖六），卷中画着两妇女双手各执帛的一端，另一妇女左手挡着帛的中段，右手执"熨斗"，正在熨燙着帛，圖中"熨斗"的形式，也正是这样。

根据上述的材料看来，"鐎斗"是有三足，或有流的。"刁斗"似乎就是"鐎斗"，也当有三足的。只因目前器銘中，尚無自名"刁斗"的实物可以作証，暫时还不敢确断。但洞天清祿集所謂"刁斗無足"，則并無其他根据可憑，是不該信从的。而"熨斗"确是长柄無流無三足的。那末，前面所列举的"长柄平底無足"的器物，不是"鐎斗"或"刁斗"，而是"熨斗"，是無疑的了。并且这种器形，也正是最宜于熨燙衣料，从形式和用途的关系上看来，称这些器物为"熨斗"，也是合情合理的。

圖六　宋徽宗摹张萱搗練圖之一部

試說烟墩山出土的"銅角状器"和"銅鐏"的名称与用途

孙 桂 恩

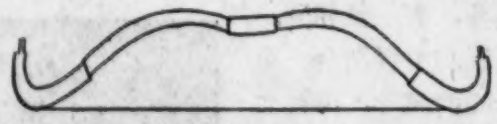
一九五四年六月間，江苏丹徒烟墩山西周墓中出土了一批銅器，此中以矢殷最为著名，同坑出土的尚有"銅角状器"两件，銅鐏一件，附坑也出土"銅鐏"一件。"角状器"曾經有人研究过，但尚無結果，至于"銅鐏"則还未引起注意，我想在此提出一些不成熟的意見。

数年以前我即注意到与弓有关的出土文物，除了各种箭头以外，还沒有發現过其他可以指出是弓上的附件或与弓有关的东西。但是西周时代因賜弓矢而作器，或賜物中有弓矢的，为例很多，如同卣："矢王賜同金車弓矢"，趞曹鼎："史趞曹賜弓矢虎卢□十殳"，伯晨鼎："彤弓彤矢，玄弓鼎矢"，不嬰簋："錫女弓一矢束"，靜卣："王賜靜弓"，虢季子白盘："賜用弓彤矢其央"。再証之以左传，僖公二十八年："己酉，王享醴，命晉侯宥。王命尹氏及王子虎內史叔兴文策命晉侯为侯伯，賜之大輅之服，戎輅之服，彤弓一，彤矢百，旅弓矢千"。可見当时的帝王往往以弓矢作为賞賜諸侯的重要物品。

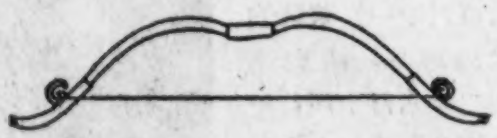
在与"銅角状器"同时出土的矢殷銘文中就有賜弓矢的記載，如"戡知弓一，□矢百，旅弓十，旅矢千"。可知这个墓主"矢"曾經受到周成王的賞賜，其中列有弓矢。与矢殷同坑出土除了有銅鏃两种，圓头与带翼各二件外，并有銅角状器两件，（长約18厘米，寬約5.5厘米）另鐏一件（长16.3厘米，通寬6.3厘米）同时在附葬坑中也出土了一件"銅鐏"（长15.2厘米，通寬6.5厘米）。我認为这两个"銅角状器"和两件"銅鐏"都是和弓有关系的附件，"角状器"不是吹的乐器，也不是飲酒的角（因为沒有足够的証据）。至于两件"銅鐏"更不是戈矛柄端的鑲冒器，因为从历年出土文物的記載上看，尽管矛戈在商代就大量地出土，但似乎沒有發現过春秋以前的鐏。况且烟墩出土銅器的墓坑中沒有戈矛等物的發現，一般情况鐏、鏃和戈矛的关系是分不开的。如一九五四年四月山西永济县薛家崖出土的战国銅器中有錯銀鏃两件，并有戈头矛头多件（一九五五年第八期文物参考資料）。一九五五年湖南长沙紙园冲战国墓出土有銅戈銅鐏各一件。輝县第二四三号墓出土有戈、鐏各一件，赵固第一号战国墓出土有戈有鏃。（見輝县發掘报告）

烟墩大坑和附坑二出土的两件"銅鐏"的中部都有一个旋涡形的开口环，而且附坑二出土的一件"鐏"的頂端微上翘，从口部可以很明显看出是三角形，这和"銅角状器"的形式有相同之处，所以不能說它是戈矛木杆末端的鑲冒器，因为三角形的木杆拿在手里極不方便。并且"鐏"的末端上翘和附加的一个旋涡形开口环都是碍手的，这个旋涡形的开口环显然是預备套繩索用的，对于戈矛無作用，所以不可能是鐏。

我認为"銅角状器"和"銅鐏"都是弓末端的鑲冒器，它的正确名称应当是弭。左传："左执鞭弭"，尔雅："弓無緣者謂之弭。又弓末曰簫，亦謂之弭"。礼記曲礼："凡遺人弓者，张弓尚筋，弛弓尚角，右手执簫，左手承弣"。郑注："簫，弭头也"。唐陆德明音义說："弭，弓末也"。孔穎达疏："簫弓头，头稍刻（鋭利之意），差邪似簫，故謂为簫也。謂弓头为弣，弣簫之言亦相似也"。由此可知"弭"、"簫"、



圖一 烟墩山出土的弓弭（原名角型器）想象复原圖

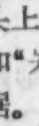


圖二 烟墩山附葬坑出土的弓弭（原名鐏）想象复原圖

圖三 上海博物館藏战国弓弭想象复原圖

圖四 考工記所載的弓

"鞹" 都是一个意思。孔穎达又說："然执簫謂捉下头，执弓下头也，……下头拄地不净，不可与人，故自执之"。我們又从尔雅釋器中知道弓的两头是另有飾件的，如"以金者謂之銑，以蜃者謂之珧，以玉者謂之琫"。（原注：用金、蚌、玉飾弓两头，因取其类以为名）又詩經有："象弭魚服"，可見也有用象牙飾弓头的，（从前有人誤骨鏃以为弓弭，实在并未發現过眞正的骨弭）。宋王应麟所著的宋兵制（見玉海卷一百五十）記載宋弓箭及弩頗多，其中有"插弰弓"，"烏弰弓"，"檀为弰"等名称，弰和鞹、簫音义相同，应当也是一个意思。弓头的弭还有檀木做的，蓋取其坚硬之意。"插弰弓"顧名思意，可知簫头的弭是可以插上去的。这就說明中空的"角状器"和"鐏"都有可能是弓头上的弭。而且从弓的制作上来看，当中叫附，是手拿的地方；两边弯曲的部份叫隈，是扁平的；近弭处叫作峻，三角形，背面有脊，下面是平的。"角状器"和"鐏"都有三角形的口，正符合于弓的制作，插上去正合适。

关于弭字不但見于詩經，更重要的是也見于西周时代"师湯文鼎"（見簠齋集古录）的銘文中："王呼宰雁錫□弓象弭，矢彙形欶……"这里的弭字作  形，弓在下，耳在弓头上。証明了弭是弓头上的飾件，而且"师湯文鼎"和"大殷"的时代是相同的，更可为角状器找到了証据。

至于这两件"鐏"为什么都有旋涡形的开口环？我認为这个环的正确名称应該是弧。玉篇："弧，弓弯端弦所居也，"西京杂記："戚姬以百炼金为弧环，照見指骨，上惡之，以賜侍兒鳴玉耀光等各四枚。"同时赵飞燕的七弟昭仪送給她的礼物中有珊瑚玦和馬瑙弧。以上記載中所謂之"弧环"恐怕就是戒指，但無論如何还是說明与弓有关（即由弭上的弧演变而来）。

一九五五年上海市文物整理仓庫曾从废銅中搶救出一件战国时代的青銅飾件（已調拨給上海博物館），长24厘米寬3.65厘米，上面飾有虎、螭等花紋，通体扁平，形略似帶鈎，上凸下凹，恰好可以附在弓背上，一头为圓柱形，微上翘，末端上有一环，可以系弦，我認为这也应該叫作弭。

弓头上为何要有弭？而且都是采用一些比較坚硬的材料，如象牙、銅、蜃、玉、檀木等，因为弓是和六材而成（即干、角、筋、胶、絲、漆，見周礼冬官考工記），取其韌能射远，但不宜久屈，必要时方上弦。礼記曲礼："张弓尚筋，弛弓尚角"，可見弓在平时是不一定上弦的。据我个人所知，一般上弦是先将弦扣于弭上，然后将这一头拄在地上，同时用左腿将弓隈反压，左手紧握弓之另一端，用力下压至一定程度，最后将弦的另一端扣在弭上（原来弦的两端都作好固定的扣，用时方便）。因为拄地要用極大的力量，所以为需有一个坚固的弭。孔穎达說："下头拄地不净，不可与人"，这是符合实际情况的。

至于"角状器"为何像牛角？恐怕也不是个偶然現象，可能最原始的弓弭就是把牛角直接套在上面而成的。

两个"鐏"上的开口环是为上卸弦时便于套卸而設（清代的弓，两端都有一个凹进去的缺口，也就是套弓弦用的），所以"角状器"的頂端有一个小細柱，而且柱下四周外伸成一个平肩，也正是为了套弦方便之用。以上說法錯誤在所难免，尚希专家予以指正。

国外簡訊

罗馬尼亚發掘旧石器时代遺址

罗馬尼亚人民共和国斯大林州克雷梅尼亚地方一处旧石器时代遺址的發掘工作，經过几年的停頓，最近共和国考古研究所的一批工作人員又进行了工作。他們發掘了四千多件燧石残片以及由燧石制成的箭头、刀等其他用具。

考古学家們認为，克雷梅尼亚是今天世界上最古老的旧石器时代遺址。地質学家們断言，大約三万年前，这里就已經是人类的聚居地了。（摘自一九五七年十月罗馬尼亚新聞公报第22期）

山西石楼县二郎坡出土商周銅器

山西省文物管理委員会保管組

石楼县在山西西部，距太原五百里，西离黄河九十里，該地峰巒起伏，地势相当險要。春秋时屬晋，晋献公曾封公子夷吾于此。

去年夏天，农民賈炳智兄弟在县城东北二里半的二郎坡打柴，在一平坦的高原壕沟內，發現了銅器一批共十五件。在附近一千二百平方米的范围內，还見有各种粗、細繩紋的灰陶器口、器底和石斧残片等。

他們在發現銅器迹象后，进行了挖掘，發現两个鼎叠在一起，甑、卣叠在一起，觚在鼒的周围放着，各器相离二尺分三处放，并見有貝幣两个。后来在土堆上还發現了人的头盖骨。

这批銅器有食器、酒器、兵器、工具等四类，食器是有鼎二、鼒一；酒器中有甑、卣各一、觚四；兵器中有戈一、鉞二、工具中有削、斧、斤各一。分述如下：

一、食器三件

1.雷紋分檔鼎，通高19.5厘米，口径15.1厘米，腹围53.5厘米。

直耳柱足，腹有带形斜角雷紋。

2.弦紋鼒，通高50.4厘米，口径26.6厘米，腹围83.9厘米。

上下两層、直耳，腹有弦紋两条，其中并有乳釘。

3.弦紋鼎，通高26.6厘米，口径19.2厘米，腹围66.6厘米。

亦直耳柱足，腹飾弦紋两条，中間有乳釘。

二、酒器六件

1.饕餮紋甑，通高50厘米，口径22.2厘米，柱高11.3厘米，足高21.2厘米。

通体飾以精細花紋，柱上飾以蕉叶紋，腹飾饕餮紋及蝉紋，足飾蕉叶紋。

2.鴞卣，通高19.2厘米，縱11.4厘米，横8.1厘米。（本期封面圖版）

3.雷紋觚四件，最大的通高27.4厘米；最小的通高26.1厘米。

此器大小形制花紋均相同，腹足都飾以乳釘雷紋。

三、兵器三件

1.兽面紋戈全长24.9厘米，寬6.1厘米，內长6.7厘米，寬4.7厘米，厚0.4厘米，內端飾有兽紋。

2.兽面紋鉞二件，通长16.8厘米，寬11.1厘米，內厚0.5厘米。

此器短而寬，柄上都飾有兽面紋。

四、工具三件

1.环柄削，长33.6厘米，寬3.8厘米，柄厚0.7厘米。

2.斧，长11.6厘米，寬5.7厘米，厚2.5厘米。

3.斤，长12.2厘米，寬2.1厘米，厚2厘米，斧斤頂端皆空，能插木柄使用。

这批青銅器器形优美，花紋宏伟秀丽，从鼎、鼒的直耳柱足、戈的下胡很短，以及各种紋飾等情况看，应是商或西周遺物，并且很可能早到商代。

又石楼县所出銅器还不止此，除离城七十里的地区所出商周銅刀（刃窄、有乳釘、背有三孔可穿木，立用平用均可）已經运会研究外，还有两三处出銅器地点，正在派員勘查中。

圖一　雷紋分襠鼎

圖二　弦紋觚

圖三　饕餮紋斝

圖四　雷紋觚

圖五　环柄削和兽面紋戈

圖六　兽面紋鉞

湖南省發現的战国时代的文化遺存

圖一　銅器出土时情况

圖二　兽紋有柄銅鐘

圖三　虎紋鐘

圖四　銅鼎盖残片

圖五　陶質鼎形器残片

圖六　1. 銅熔塊，2. 銅剑，3. 銅鐘残片，4. 銅戈残片

圖七　1. 3. 4. 6. 銅鼎腿，5. 銅鏟

湖南省首次發現战国时代的文化遺存

湖南省文物管理委員会

（一）發現經过：

一九五六年十一月二十二日，平江县瓮江紅茶初制厂因兴建厂址，在平土方的时候發現了好几件古代的兵器、乐器和生活日用器，他們無法确定它是否有学术研究价值，便来函要求我会派人去鑒定、处理。

十二月十日我們到了建筑基地，彭哲汉股长首先将挖出来的銅器搬出来要我們鑒定，并介紹了出土的一些情况，他指着遺存側边的一堆卵石說：这些銅器，出土时都放在一堆，卵石就压在它的上面。我們搬去卵石，拂去地上薄薄的一層塵土之后，就發現了灰層和木炭渣，再看土壁的断面上，也露出了同样的灰土。經过研究后，就决定进行清理，經三天时間，全部清理完畢。

（二）地理环境

紅茶初制厂位于瓮江車站的西側面，約有一里路远，此处是一个黃土卵石層的小山崗，面临瓮江小溪流，背后两側拥簇着重叠的杉林和茶山，传說古时候这里曾有人掏过金沙。基地下面，到处能見到縱横密布的隧道式的窟窿，証明此話有些可靠性，不幸的是我們清理的这一座灰坑的正中間也被掏金沙的人穿破了。

灰坑位于山崗的最高处，表土早年已被取平，北側有近代墓葬，东側因土方施工被挖去了，断面上清楚的現出了灰土的痕迹，該厂挖出来的这些古銅器，就全部出自此处。

（三）文化層次：

灰土坑呈圓形，直径有两米坑长（圖八），上壁竪直，靠底部則往外圓曲而显得寬大。坑平底，中間因早年"掏金沙"被矿坑打破，残留下来的圓坑平面有80厘米长寬。以下我們称此处为扰土坑，扰土坑的土層呈黃色，沒有炭碴和烧土，这里仅出土了厚瓦残片三塊和一些大小不同的河卵石，但扰土坑以外的文化遺物沒有遭受破坏。在清理过程中，我們根据文化遺物及灰層的不同。特点将它划为三个文化層：

第一層为表土，厚約25厘米，靠北端，距地表5厘米深处發現了残銅片，因破碎細小而不能辨其器形。此处并出土黃釉瓷片一塊，米字印紋硬陶片三塊，繩紋夹砂陶片七塊，泥質褐色陶片一塊。

第二層为灰土木炭層，厚40至50厘米，內出米字印紋陶片六塊，繩紋和夹砂陶片二十四塊，泥質褐色残陶豆两件，折边残尊形器一件。

第三層为木炭烧土層，厚25至30厘米，出土繩紋加砂灰陶八十一片，加砂灰陶五塊，微带砂質的夹心黑陶六塊，此外还有灰陶尊形器一件，鉄斧头（鉄鏟）一把，鉄斧头的地層介于第二層与三層之間，但大部分是陷于第三層。

（四）遺物分类：

一　陶器：

陶器的类别和特征，可分为六种。

（1）带釉陶片，出自地表層。模制，火候極高，釉作豆黃色，很容易剝落。瓷片系碗的口緣。从上述的特征来看，应屬于唐宋时代的文化遺物。

（2）米字印紋硬陶片（圖十），手制，胎壁厚薄不勻，一般大致有0.6厘米厚，火候很高，質地坚硬，內胎多作青灰色，外壁褐黃，每格寬1.3厘米，长1厘米，印紋連在一起則作米字形，所以我們称它为米字印紋。其实在同一塊米字印紋硬陶片上也印有方格紋，但是却不是主紋。

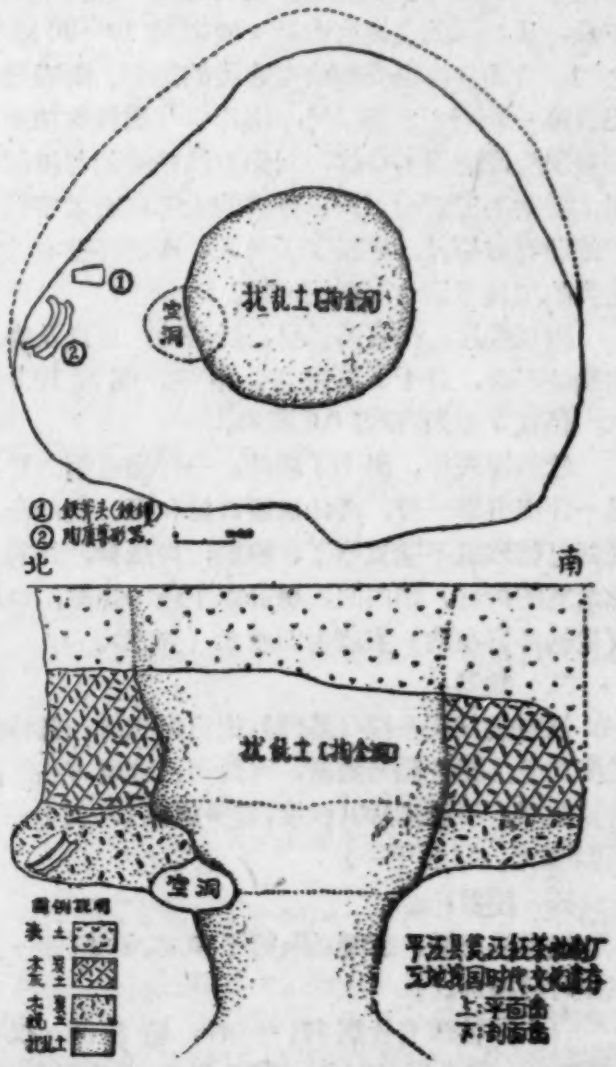


圖　八

（3）繩紋夾砂灰陶片(圖九)，模制，胎壁較米字印紋稍薄，火候也較低，陶土內含有石英之类的細砂和云母片，外壁已部分剝落或残留烟痕，这种陶片多半集中在第三層。

（4）泥質褐色陶，輪制，火候低于硬陶而高于繩紋加砂灰陶，胎質不加羼和料，出土的陶片多半是器物口緣，口径較小，如第一層出土的陶片，經实測口径仅7厘米寬。

（5）夾心帶砂陶片，輪制，火候与泥質褐色陶片相同，胎壁約0.6厘米厚，夾心陶片有两种不同的形制，一种胎壁赭色，另一种呈黑色，赭色灰心的內胎灰赭，外壁浅褐。器物的类型有陶豆和尊形器两种。另一种內胎墨黑，外壁灰黃，陶片残破，不能辨其器形。

（6）夾砂灰陶，輪制，外壁有蝕痕，素面沒有紋飾，胎壁較繩紋陶片稍厚，陶片出自第三層，多器口，我們曾选择了一塊进行复原，測知口径为20厘米。

在这些陶片当中，能够辨認其形的有罐、豆和尊形器三种器物，其他的器物仅見其口緣而不見其下身，从口緣的寬度来看，一般都在10—20厘米之間，口外侈，很类似陶壺之类的器形。陶罐残片出自第一層而止于第二層，陶片中与繩紋陶相反，只發現腹底而沒有口緣，制作方法系輪制与模制并用，器物內壁凹凸不均，外壁的上部印有米字紋，下部印有方格紋，底径17.5厘米，底部外壁有竹簽之类的工具刀旋轉刮削的痕迹。

陶豆残片，出自第二層，計两件，豆口及底部均残缺不全，豆干尚屬完好，中空，通高10.5厘米，径寬3厘米，壁厚0.6厘米。

尊形器残片，出土了两件，一件出自第二層，另一件出自第三層，两件仅留口緣和頸、肩部份，底部已經残破不能复原了，輪制，口微弇，外有3厘米寬的折唇，頸內凹，肩部以下滿印繩紋，口径（包括外唇在內）实測为24厘米（圖五）。

二　鉄器：

仅有鉄斧头一把（鉄鑿），出自第三層，部份接近第二層，器身滿布鉄銹，双面刃，背有方孔，因銹鉄甚厚，不能測知其深度，器身通高13、寬6—7、厚3.5厘米。（圖十一）

三　銅器：

出自第三層、有鐘、鼎、鏟子和戈、劍等(圖一)，出土时已損坏。

（1）兽紋有枚銅鐘：一件，胎甚薄，仅有0.15厘米，器身通长34.8、寬1.7厘米，其中甬长口，衡部有横梁，可以系繩，征部有枚十八个，两面合計三十六枚，每三枚列成一組，四周幷鑄造凸卷的兽地紋（羽状紋）（圖二）。

（2）虎紋鐘：一件，胎較厚，約0.28厘米，內壁有骨架式的支柱四个，于部边緣內斜，边厚1.3厘米。器身通长31、寬12.7厘米，甬长10.4厘米。衡部作环状，外壁鑄有交織的曲綫紋，甬部鑄有两条浮雕式的蟠龙，分头的将身子交纏在一起。征部沒有凸枚，上面鑄了两只老虎，两虎面面相对，长舌相舔，不但不感到害怕，相反的却逗人喜愛。虎的上面飾S紋，下面飾以三角式的"垂幛紋"。（圖三）

（3）銅戈：一件，胡已不存在，只残留內部，残长7.5、寬3.5厘米，銅質光潔而坚硬，双面都刻有变形云紋式的圖案，近胡部处有直条式的銼痕，因此处鑄得不平整，虽加刮銼仍然不显得很光亮。

（4）銅劍：一把，残长14厘米，質光澤坚硬，作灰白色，如果沒有小量的銹痕，几乎类似出爐的新产品。（圖六）

（5）銅鼎：有鼎腿、鼎盖、口緣及底部等碎片。

鼎腿：四条，有三条是实足，另一条为半实足，半实足腿通长12.5厘米，腿的上半部为空心，下半部为实足，横切面作半圓多角形。实足腿有蹄足长腿一条；横切面作橢圓形的鼎腿一条及"卅"紋尖足鼎腿一条。蹄足长腿有19厘米长，横切面作半圓形，足底微凹；橢圓形鼎腿残长16.5厘米，正面的中間留有直条的范痕，横切面上部作半圓形，下部靠近足尖的地方作橢圓形；"卅"紋尖足鼎腿形制短而尖削，残长9厘米，外壁鑄有凸綫条的"卅"紋。（圖七）

鼎盖：直径23厘米，外壁鑄有四周曲形紋，三周綱絲繩式的弦紋，这两种紋飾彼此相間組合而成紋飾。(圖四)

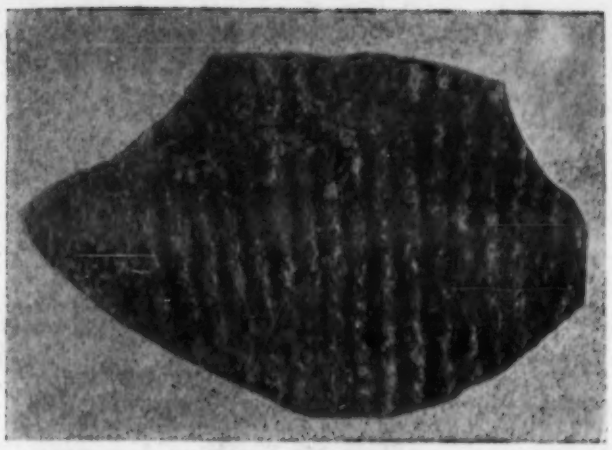
口緣：有残片两片，口微弇，唇緣外斜，外壁有一带凸輪，有0.7厘米寬，口径实測为27厘米。

鼎底：底片仅残留一塊，外壁留有烟痕及鑄造的范痕，銅片因残破不能复原。

（6）銅舫壺：有残片三塊，銅質剝蝕得很厉害，外壁作綠白色，口緣外斜。

（7）銅鏟：两个，一大一小，大的鏟面有9厘米寬，柄长也是9厘米，中空，横切面作多边式的橢圓形，鏟身与鏟柄是分开鑄造然后再焊合起来的。小鏟鏟面有8厘米寬，柄长也是8厘米，柄的横切面作六角形。鏟与柄部系一次鑄造而成，沒有另外再加焊合的手續。(圖七)

（八）銅熔塊：一塊，长12、寬8厘米；外壁皺折不平，断面厚薄不均。



圖九　繩紋陶片

圖十　米字印紋硬陶片

（五）初步推論

这个文化遺存出土的某些文化遺物，在楚墓中也时常出現，因而它的时代問題可以与楚墓进行比較。如陶豆及尊形器等，在楚墓中是屢見不鮮的。繩紋式的陶器，在早期的楚墓中也出現的比較多。至于这种长条式的鉄斧头（鑹）及刻花的銅戈，曲形紋銅鼎等在中、晚期的楚墓中也时有出土。

銅鐘是西周盛用的乐器，湖南楚墓中仅出土了鐸鈴和銅鏡，却从来沒有出土鐘銅。但尽管如此，我們仍可以拿花紋的特点来进行比較，因为这次出土的虎紋鐘，其花紋的鑄造是采用了凸起的单綫条，它体現了流暢、簡潔的艺术風格，这种作風已帶有东周艺术的新的傾向，而不像西周时代的艺术那么凝重了，因此我們猜想它的时代已进入东周無疑。

这次清理的文化遺存中，炭層很厚，而且出土了銅熔塊，銅器中，不仅器物残破，乃至連器形也不齐全，証明此处决不是窖穴或葬地。从地理环境来看，这里盛产木材，燃料来源充沛，而且又是古人"淘金"之所，因此，我們推測这些文化遺存可能是熔鑄金屬或烧制陶器的地方，但因在平土方时無意中把地層破坏了，所以虽然这里是一个烧制或冶炼的場所，而原来的面貌却無法知道了。

这次清理工作有以下两点意义：

第一、战国时代的文化遺存在湖南来說这是首次發現，在平江县来說，也是第一次进行考古工作，通过这次清理，使我們对平江县古代的文化有了一些了解。

圖十一　鉄斧头（鉄鑹）

第二，出土的文化遺物中既有生活用器，又有炊器、生产工具、兵器和乐器，內容很丰富，它不仅概括地反映了当时社会經济生活面貌，而且也起了綜合墓葬材料与补充墓葬材料之不足的作用。

（周世荣执笔）

中国敦煌艺术展覽会在东京开幕

中国敦煌艺术展覽会于一月五日上午在东京开幕。出席开幕式的有日本艺术界著名人士和政界、經济界以及民間团体代表二百多人。中国紅十字会訪日代表团也参加了开幕式。

这次展覽是由中国人民对外文化协会提供展品，由日中文化交流协会和日本"每日新聞"社联合主办的。

日本文化交流协会会长片山哲在开幕式上致詞說，中国在一千多年以前能够創造出这样伟大的艺术作品，是一件惊人的事情。并指出，今年年初能在东京举行敦煌艺术展覽会，将对促进日中文化交流作出貢献。

"每日新聞"社总編輯住本利男說，能够在东京举行中国敦煌艺术展覽会是有重大意义的。他表示希望这次展覽会将有助于开展日中两国間的文化交流。

中国敦煌艺术展覽工作团团长常書鴻在会上致詞說，中国敦煌艺术在日本展出，将使日本观众体驗到中国敦煌艺术与日本飞鳥、奈良两个时代的艺术的密切关系，这种关系証明了中日两国文化的交流已經有了长远的历史。他表示希望中日两国人民之間的友誼和文化交流能够获得更大的發展。常書鴻团长并向来宾介紹了展出的內容。到会者欣賞了敦煌窟中由北魏、西魏、隋、唐、五代到宋、西夏、元等朝代的壁画的摹本、摄影和彩塑模本等三百多件展品。展覽在东京閉幕后将到大阪展出。（摘自1958年1月今日新聞）

永嘉發現元代蒙文印考释

蔡美彪

这份东西是一九五一年二月浙江永嘉的于越同志寄給中央文化部文物局的。在他寄来的信里說："浙江永嘉芙蓉陈族大众共同保存了七百年的黃金印——这是南宋灭亡时（帝昺），民族英雄陈虞之、陈規叔侄等率金族抗元兵失敗，退芙蓉崖三年，孤軍作战，粮尽援絕，躍馬墜死芙蓉崖，部众五百人全部壯烈牺牲后，丢失在崖腰之物"。又說到这顆印的保存方法是："由芙蓉陈族大众輪值之，众头家保存，方式公开而民主。本族及外族人有可靠保証均得向众头家索看，看后即当面归还。"

陈虞之抗元的事，清康熙永嘉县志卷十曾有記載說：

> "陈虞之，登咸淳第，为揚州教授，迁秘書校勘兼国史院。元兵至温，虞之率子侄乡人千余登芙蓉巖，誓以死守。越一岁，为所敗。虞之自刎，妻子乡族八百余人皆死之。"

信里所記，与此大略相同，只是年代和人数稍有差异。想来当地可能还有記載此事的史料，而这段壯烈的故事也必定在人民中間相当流行。县志中沒有提到陈規，宋史卷三七七有陈規传，說他在建炎之际守德安府、順昌府抗金，大敗金兀朮（并見德安守城录）。但这个陈規是密州安丘人，無論在时間上或地理上都找不出他和陈虞之的关系来。不知是否为另一人，还是由于他曾在江南抗金，民間把他和抗元的传說混淆起来而訛传了。

* * *

印面上的文字，經識为元代八思巴蒙古字。据元史的記載：这种文字在至元六年（一二六九）始"頒行天下"；就現存实物看来，最早也只能在至元五年（一二六八）开始試行❶。南宋帝昺投海死于至元十六年（一二七九），当时八思巴蒙古字虽然已在元朝統治的范圍內推行，但这种文字的元印决不可能是南宋人所遺，更非陈規之物。

原信里对这顆印作了如下的說明：

> "質：黃金，成色頗純。量：印底长二吋五分，高五分。印柄高二吋，底长一吋五分，底闊五分。印背有行書"抗托之印"四字与"書礼部"三字。印面何字須待金石家及宋元史家之考証断定"。

我把印面上的八思巴蒙古字，細心寻繹之后，已經推出它的对音。現在先按照苏联語言学家龙果夫所拟构的标音系統❷标注如下：

tsuŋ pa zi jin

这里的第一个字应該对汉字的"总"字。总字在古汉語和"古官話"里都是"tsuŋ"❸。第二字当对"把"字，别的地方所見此字也有作"ba"的，八思巴字譯写唇音时，往往以浊对清，以清对浊❹。第三字当是"之"字，这个字在八思巴字碑刻中时常見到，都这样写。第四字是"印"字，用"j"开头，与古官話相同。四个字合起来就是"总把之印"。

这里附带要說明的是：这四字是直行从左向右讀。元代八思巴字的錢鈔、官印、碑刻大都如此。这就是陶宗仪書史会要中所說的"其文右行，其字方古严重"。这种影响在当时極为普遍，甚至有些汉文碑刻也从左向右写了。

* * *

"总把"是元代的軍职，地位并不太高。元史卷九十八兵志上說：

> "內立五衛，以总宿衛諸軍，衛設亲軍都指揮使；外則万戶之下置总管，千戶之下置总把，百戶之下置弹压，立枢密院以总之。遇方面有警則置行枢密院，事已則废。……万戶千戶死陣者，子孙袭爵。死病，則降一等。总把百戶老死，万戶迁他官，皆不得袭。是法寻废，后無大小皆世其官，独以罪去者否。"

元人时常喜欢把"总字写作"揔"或"捴"❺。我覺得印背面的汉文行書大概就是"揔（捴）把之印"四字，因年久漫漶，看不清楚，所以在原信里被誤認做"抗托之印"了。

又这种官印在当时大都是由中書礼部造發，总把的印也不例外。元典章卷二十九礼部二有一段記載說：

> "大德四年（一三〇〇），御史台咨准枢密院咨准中書省照会：礼部呈：本部鑄选印信內

管軍官多有承龙承僭升轉人員，本管官司随即将元掌印信拘收，申解枢密院，轉呈都省發下本部銷毀。歇下窠闕，其补闕人員到任，即行索要印信……今后謂如有下百戶升充上百戶升轉，将元掌印信鎮守地面各处行省腹里枢密院拘收封面，听候补闕人員到任，就便給付。其余必合追毀，創鑄印信，依例施行，具呈。照詳得此，即不見拘收印信备細緣由劄付枢密院。照勘得至元二十年六月二十八日准御史台准行台咨备山南湖北道提刑按察司申：江陵路黃保告汪士达自割身死数內干連人梁材授到敕牒印信充总把，为無軍管，于高宣慰衙內充总領勾当。又照得元告人黃保亦受敕牒銀牌印信总把，無軍管領。照得：江南归附后，官員多有似此帶行虛受其职，給到印信，見行收掌之人若不尽行取勘拘收，切恐因而詭詐行用，深为未便。"（下略）（沈刻本元典章卷二十九頁十下至十一上）

元軍占領江南后，"总把"这个官有好多是"無軍管領""虛受其职"，所以要拘收他們的印信。可見当时"总把之印"的造發、掌管都已显得有些紊乱。遺失流落，自不無可能。"取勘拘收"也未必眞的能"尽"。但从这段記載里，我們可以看出：总把的印，無論在什么情况下，最初都是由中書礼部鑄造發給的❻。再証以現存的元代官印的一些实例，我們可以推知：原信里所說背面的汉文行書"書礼部"三字必是"中書礼部造"五字，"中""造"二字大概已經剝落了。

• • •

元代的这类官印，就我們所見，以八思巴蒙古字居多。元典章卷三十一礼部四有一条說：

"至元八年（一二七一）正月日，皇帝聖旨：".....一、省、部、台諸印信并所發❼鋪馬劄子并用蒙古字。（下略）"

这里所說的"蒙古字"就是两年前頒行的八思巴"蒙古新字"，从这年起就把"新"的称呼取消了❽。

再有，关于元代总把的职品和印制：元典章里的規定是千戶以下最高不过从五品❾，印章是"二寸，銅二斛十四两，物料錢九錢九分八厘。从五品以下依次遞减五厘"（元典章卷二十九頁十）。原报告所說二吋五分，略可相当。但按照典章的記載：从五品以下的印都是銅質，只有諸王的印才是金的。原报告所說"黃金印，成色頗純"，很有問題。因为还沒有見到原物，不敢馬上武断。但人們对古印未加审辨，夸大其事，也是很可能的。

罗振玉先生的隋唐以来官印集存里收有元八思巴字"管軍总把印"一方，总字篆法与此印略有不同。只書"总把之印"四字的元八思巴蒙文印，我这还是第一次見到。

---

❶ 参看拙著"北京大学文科研究所藏元八思巴字碑拓序目"（北京大学国学季刊七卷三号）

❷ A. Dragunov: The hphags-pa script and ancient Mandrin.1930。

❸ 引据龙果夫書。又龙果夫書中記八思巴字总作dzuŋ.八思巴字Dz和Ts字形很相近，龙氏書中此字只見到一次，我怀疑他是認錯了。

❹ 說詳龙果夫書。

❺ 总字写做手旁，并非自元朝始，不过元人用的更普遍了。大徐本說文系部总字下："臣鉉等曰：今俗作揔非是"（鈕树玉說文解字校录本如此，另本作捴）。又广韵：总字"俗作揔"。

❻ 柯紹忞新元史卷五十五百官志礼部条："至元二十九年以四宾庫改置鑄印局，掌凡刻印銷印之事"，案王惲中堂事記上（秋澗大全文集卷八十）記中統間已有鑄印官三人，是鑄印局之設置，不始至元二十九年。

❼ "所發"沈刻本作"發所"，今据陈垣元典章校补改过。

❽ 并見元典章卷三十一前引至元八年聖旨。

❾ 元典章卷七吏部官制职名条內沒有把总把正式列入。元史卷七世祖紀："至元七年四月癸未，定軍官品級，万戶总管千戶百戶总把以軍士为差"。又典章卷九吏部官制軍官条："至元二十一年定夺諸官品級：上千戶所千戶从四品，副千戶从五品；中千戶所千戶正五品，副千戶从五品；下千戶所千戶从五品，副千戶正六品"。千戶所內列有弹压。而無总把。参以元史百官志紀事，可知总把不但是不重要而且也是不常設的一个小官。元史兵志規定它是設在千戶之下，它的确实品級还不能詳知，但我們可以推定最高不过从五品，可能还要低些。

有关古璽印的一些知識

紫　溪

（一）古璽印历史和用印的方法

古代的璽印本来不过是个人的記号。秦代时皇帝印始可称璽，官吏及一般人只得称印。汉代仍沿旧例，更發展称"章"又称"印信"。古典籍中关于璽印的記載，最早見于周礼，周礼中記有掌节的官，"貨賄用璽节"，郑康成注說：璽节就是后世的印章。其次如汉旧仪后汉書祭祀志十七、淮南子十八、刘熙釋名，均記載着有关印章的事。从实物上来看，目前最早的遺存是东周战国时期的官私璽印。

古人用印的方法因时代的差异也有所不同，由战国到晋代是沒有如后世的印泥，（俗称为印色的）这时期用印的方法，是把印打在泥上，叫做"泥封"，也叫"封泥"，和近代用火漆印相似。这种封泥有传世实物可作参考（見吳式芬封泥考略）。大約到东晋以后，才有用印色打印的方法。历史記載最早的是魏書七十六卢同传，原文謂："肅宗世（魏孝明帝当公元五一六——五二八年）……人多冒軍功，同閱吏部勛簿，……乃表言，……請总集吏部中兵二局勛薄。……若名籍相应者……令本曹尚書以朱印印之。明造两通，……仰本軍印記其上，然后印縫，各上所司統将都督并皆印記然后列上行台"。

从以上的記載，可很明白的看出，北魏时已用印色打印，并有如后世騎縫印的打法了。王国維先生簡牘检署考中曾說：隋書十一礼仪志載，后齐（公元五五〇——五五七年）有督掾万机印一鈕，以木为之，此印常在內，唯以印籍縫。北齐書二十二陆法和传也有"朱印"的字样。由这些并可以看出当时公文簿籍已不用竹木簡而用紙，封泥之用想也应在这时被废止了。

（二）古璽印传世的来由

璽印原是古人随身佩带的东西。而官印，大半是在职啓用，升除就上繳旧有，換取新印的。

传世的古璽印，何以会有这許多呢？今据所知分析如下：

1. 战陣中死亡者的佩带。传世汉、晋官印中，軍司馬、假司馬、軍曲侯、軍假侯等印極多。据过去金石家的判断，这全是战陣中死亡者的遺物，按諸官制，軍司馬等官，約当后世軍队中的連长排长。古代一个大战役以后，这类人死亡应不在少数，这时佩印的人成了無定河边骨，所带的印也就为折戟沉沙，一同埋沒。余如将軍司馬、校尉长丞等印可能也是由于类似的情况被保留下来的。

2. 古墓中的殉葬品。　近年在基本建設中，各地清理古墓，在柩中时获带姓名的印章，这应是墓主人所佩带的。又如过去在河北景县封氏墓北魏封魔奴柩中發現的三个官印，刻文与墓志記載全合。印的刻文極其草率，想非当时用品，系专为殉葬用的。又过去家藏瓦印二，上刻有"尚書戶部之印。（大小57×58厘米）無紐，由其文字及官职上看，可断定是隋唐間物，大概是官吏的殉葬品，瓦制無紐，以别于实用的东西。到了宋代，直接以实用的印殉葬。宋吏輿服志說：

"元丰六年（公元一〇八三年）詔，自今臣僚所授印，亡歿并賜随葬，不即随葬因而行用者論如律，中兴仍旧制。"

这也是宋代官印传世原由之一。又日本人在朝鮮盜發金冠冢汉墓的报告，記載在棺中得"永寿"二字玉印，文字龟鈕均極精妙，由此悟明代人印譜中著录的所謂秦九字小璽者，实即汉代人的殉葬物，更知陈氏十鐘山房印举中的"建明德子千亿保万年治毋極"金印等，全系此类物。由上述情况可知古代官吏有給官印入棺的習俗，一般人就以个人私印为殉，有資产的或貴族，在姓名私印外，更刻有祝辞意义的玉印或金印伴同入棺。

3. 亡国乱离的散失。　古代的官印，原是不許可散失的，不过到一个朝代的末季，就不同了。最明显的事，例如瞿氏集古印譜考証有一段記載說："乾隆四十八年，瓜州浚河得南宋官印六方，其中五方印文上皆冠有建炎字样。考宋史輿服志說："南渡之后，有司印記多亡失。尚方重鑄給之，加行在二字或冠年号以别新旧。"由这段記載，可見历代官印的传世，除殉葬外，由于軍事的失敗，与末季的乱离，国亡巢复印信散失，也是原因之一。

現在所知传世古官私璽印的来源，大体不出这三个范围。

（三）璽印鈕制的类别。

传世的璽印，从鈕制上文字上可以判别它的时代。今即根据实物分为十六类簡述如下，鈕制名辞虽不見得完全妥当，姑沿用旧称，略識其大概而已。

圖一
战国官璽

圖二
晋官印

圖三
元押字

圖四
秦官印

圖五
晋私印

圖六
秦私印

圖七
战国私璽

圖八
西汉官印

圖九
王莽官印

圖十
魏私印

圖十一
魏官印

圖十二
汉奚夷印

圖十三
十六国印

圖十四
汉私印

圖十五
汉私印

圖十六
秦私印

圖十七
汉套印

圖十八
汉私印

圖十九
魏晋印

圖二十
汉私印

略談肖形印

王伯敏

印章的起源，先于雕板印刷，略迟于甲骨玉版的鐫刻。虽然，印章与雕版印刷在效用、性質上各有所异，但从其摹刻施印这一过程来看，正是承繼了甲骨玉版鐫刻的传統，却又为雕板印刷的發明起了积極的和带有啓發性的作用。

印章之名始于秦代，据"集古印格"序言中謂，秦始皇恶"璽"之音与"死"相同，便易名为"宝"、"印"、"章"。所以璽（亦作鉩或壐），便为印章最古的名称。"周礼"掌节职上即載有"貨賄用璽节"之說；汉代衛宏在"西京杂記"中謂："秦以前，金銀为方寸璽。"明代甘暘在"印章集說"中引"周書"所說，"湯放桀大会，諸候取璽置天子之座。"由此可知，我国之有印章应在西周前。至于周秦之印，見于各种記載的便更多，四川巴县冬笋壩于一九五四年出土的古印中，便有一种"字形是小篆，刻法一般作秦白文"，"基本上是一般所謂的周秦小鉢"的古印（"考古通訊"一九五五年第六期）已故画家黃宾虹先生藏印，并經黃先生考释为周秦时代的也不少。

到了汉代，治印就更發达，官、私方面都普遍用印。官印以职位高下分为"璽"、"章"、"印"三种，有鑄印，也有鑿印。私家用印，在形制上，有所謂"单面印"、"两面印"、"六面印"及"套印"（子母印）等，大小不等，或方或园，或扁方椭园，具有各种式样。其中特别是一种通称为"肖形印"的，則更富有艺术的特色。

汉代印章中的"肖形印"所刻画象，極为丰富。张应文在"清秘藏"論晋汉印章一节中談到，汉印有"禽鳥、龙虎、双螭、芝草"等圖形。黃宾虹先生在"龙鳳印談"中提到，"今所見汉印，往往有青龙、白虎、朱雀、玄武四神，刻于私印姓名上下四旁，雕鏤工致。"（見"中和月刊"一九四〇年第一卷第一期）"肖形印"的装飾趣味虽然極浓，然而形象精美灵巧，是一种具有圖案性質的刻画小品，也是具有东方特色的一种独有的民族艺术。

現存的"肖形印"中，在形象上刻画得較鮮明的，有如龙、鳳、虎、兕、犬、馬、蛙、兔、魚、鴨、蛇等。有的还表現出人物的动态，如乐舞、戏犬等。本文圖中所示的"乐舞印"、"犬形印"、"兽形印"、"持刀印"、"二兽印"、"牵兽印"、"蛙形印"等，各具姿态，都是極为可貴的印刻，不仅有其历史价值，而且还有其一定的艺术价值。

至于"肖形印"的产生原因及当时的用处，确是需要解决的問題，但是在前人的著述中，談及这方面的資料，却寥若晨星。仅就我所了解，有着两种不同的說法：一說"肖形印"是古代圖騰所留传下来的一种表現形式。如"解鷹印"，解鷹是兽名，据徐灝"說文注箋"所說，亦可称之为麈，或称之为神羊，它只有一只角。相传殷人决訟，往往引此兽来触杀有罪的人。因此，周代立法者，就取"解鷹"为圖騰。汉人袭前人的俗習，凡表示自己是秉公处事的人，就刻此印以为立信标志。关于此說，陈簠齋、黃宾虹及日本的有些金石家，都有这样的主张。

另一說鐫刻印章，原是为了取信，但也有取玩

---

1. 鼻鈕　銅印鈕制最原始的是鼻鈕，起于战国小璽。經秦汉魏晋以至元、明的押字均有鼻鈕。（圖一、二、三）

2. 瓦鈕　形式近似鼻鈕（圖四）。

3. 桥鈕　亦近似瓦鈕，汉晋人私印多用之（圖五）。

4. 壇鈕　又名台鈕（圖六）。

5. 亭鈕　战国时期私璽有亭鈕（圖七）。

6. 蛇鈕　西汉官印有蛇鈕（圖八）。

7. 龟鈕　由秦到元、明均有龟鈕（圖九、十）

8. 駝鈕　汉晋官印有駝鈕（圖十一）。

9. 羊鈕　汉蛮夷印有羊鈕（圖十二）。

10. 馬鈕　十六国赵有馬鈕（圖十三）。

11. 兽鈕　各代皆有（圖十四）。

12. 錢鈕　汉私印有錢鈕（圖十五）。

13. 鼈鈕　秦汉私印有鼈鈕（圖十六）。

14. 套印　汉晋有套印二套至三套，其鈕有龟鈕、辟邪鈕与瓦鈕三种（圖十七）。

15. 六面印　魏晋有六面印（圖十九）。

16. 异制鈕　汉私印中有特殊純朴的鈕制，如圖十八、二十）。

圖一

圖二

圖三

圖四

圖五

圖六

的用意。据汉書中所記載，对于印章，汉人早在用以取玩了。"汉書"酈食其传中提到印章，說是"为人刻印，玩而不能授。"又同書周昌传中談到"高祖（刘邦）持御史大夫印弄之。"这都是明証。因此，印章这东西，实用偏在取信，即是刻名刻姓，或刻官爵职位；取玩偏在美观，即是刻上画象紋飾。"肖形印"的产生，正是实用与美观两者相結合的結果，如"臣貨印"（圖一），在其上下两端，刻有动物形的紋样，正是有美观与实用的用意，它与圖騰沒有什么关系。

以上两种說法各执一理，两說本来或就是相关的，这里姑且暫不置論。現在仅探討其艺术風格，并就我所集的几方"肖形印"来作簡略的閘說。

乐舞印（圖二）——为四川出土。一人作鼓乐状，另一人却以长袖作翩翩之舞，形象鮮明，使人感到生动而有韵味，与四川成都西門外出土的汉代乐舞画象砖形象有相似处，只是表現手法不同而已。画象砖刻划較奔放，此印則較謹严。

騎麟印（圖三）——略呈椭园形，两腰凹入，作葫蘆状，下部稍有残損。拟为"获麟而騎"，含有吉祥之意。人物与麒麟的动态都極生动，人拉住麟之首部，另一手摊开作呼喊状。麟的动作是举前足作奔跑状。周人以麟为瑞兽，汉人刻此印，或有他的一定的用途，但可能也有賞玩之意。

二兽印（圖四）——有一只似犬的动物，好像咬着正在上爬的兽。含意固有未解，然而形象生动，并有情节的表示，自为汉印中所不可多得的。其結构風格頗类似四川柿子灣一享堂內石柱头上所刻鼠嚙瓜及猿戏画象。河南出土的汉玉刻紋，亦有这样的題材。

天帝□鬼之印（圖五）——两面穿孔，一面刻"天帝□鬼之印"等六字，另一面刻一座大廈，門口站立着两匹雄健的馬。画面均称，富有圖案風趣，这种作風，为汉代画象石中所常見。与四川成都出土的画象砖及山东武梁祠的画象石刻，具有共通的特点。

徐乐印（圖六）——据"汉書"徐乐传記載，徐乐为燕郡無終人（在河北），武帝时官郎中。此为徐乐私印，上边刻有鳥形，两边刻有花紋，这种装飾方法与現在的报眉相近。

以上所举，只不过是現存"肖形印"中的一部分而已。但也可以使我們了解到这种古印的一般概况：（一）"肖形印"在形象創造上，与当时的画象石、画象砖都有共通的特点，所以要进一步的研究汉代画象艺术，对于肖形古印是不容忽視的。（二）"肖形印"的性質，屬于印章的一种，与画象石刻的性質自然有所区别。所以它的作用，很明显的具有"取信"与"取玩"的双重意义。如上举"徐乐印"便正是实用而又注重美观的印章。（三）汉印之中，本有"日利"、"长乐"、"日入千石"等吉語印，而"肖形印"这一形式，可能便是这种吉語印的形象化的發展，如前面所述的"騎麟印"。故"肖形印"所刻的形象，或許都有某种吉利的寓意。

总言之，"肖形印"这一为古代艺人所精心創造的美术，在美术史的研究上，在篆刻艺术的發展上，以至在版画史的专門整理上，都有待我們作更深入的研討。本文只是拋砖引玉，引起大家对这类古印的重視。

雅安石器調查記

魏达謙

一九五四年三月，駐雅安市某解放軍后勤部在沙溪村汉墓土堆上取土填操場，發現石器（石鋤或称有肩石斧）两件；六月又在沙溪村汉墓附近的地表上發現石器十多件；一九五五年二月斗胆村貯木場附近，在开垦荒地（乱坟地）时又發現有石器。当时原西康省文化处曾派人前往了解，知道这些石器都是在地表面上發現的，据在貯木場工作的一位黃同志談，当时还發現有两个骨質的东西，一个像針，一个像箭头，可惜把它扔掉了。(后来也沒有找到）七月又在孝廉乡高頤墓闕附近拾得石器一件。此外，解放前也曾在蒼坪山的山脚下發現过石器；(郑德坤：四川古代文化史第三頁）最近雅安中学学生裘朝仁寄来他在雅安市孝廉乡沙灘村金鳳山脚采集的石器数件。这就可以知道，在雅安市区內，已有好几处地方發現过石器。

雅安市是原西康省的省会，康藏公路的起点，雅河从蘆山县經飞仙关峽谷而流入市区，在当地称为羌江，至乐山县与岷江合流而入长江。雅河流至雅安市，水势漸緩，河床漸寬，形成两岸的冲积台地，这就是現在的雅安市区了。

河床两岸的台地为棕褐色的冲积土壤，非常肥沃，又有滇江、隴西河、周公河三条小支流在此相匯，造成了古代人类在此居住的自然条件。

斗胆村在雅安城的西北方，位于台地的最西端，前面是羌江，后面是李家山，东面紧接沙溪村和新市区，在这里發現的石器是几处中最多的。石器發現的地点在現在貯木場前面已經开垦的荒地上，它的面积大約为东西四十公尺，南北六十公尺，以前这里是一塊乱坟地，(坟堆是卵石砌成的）开荒时，把这些卵石扔放在周围，这次調查时采集的石器都是在这些乱石堆里找到的。据当地的老年人談：他們的祖人和他們自己都經常在这塊土地上發現有这种石鋤头(他們的称呼)，但是这次調查沒有作試掘工作，因此地下的情况，还不得而知，虽然附近已有几个新开的离地表有二米左右的粪坑，但在断層中也沒有發現古代的陶片和石器以及其他痕迹。因此，石器究竟出土在什么地点現在还不敢肯定，虽然如此，我們还是可以肯定的說，石器的出土地点不会离这里太远，不然这里何以会有这么多的石器在地表面發現呢？而且又不只是現在才有發現，而是在好多年以来陆續都有所發現的。

前后所發現的石器在形制上都大体相同，是一种有柄的石鋤，个别的刃部还很鋒利。石鋤的大小不一，其制作除个别的以外，都不很規矩，形式多橢圓形，也有长方形的，最大的通长27厘米，寬17.3厘米，厚3.4厘米，最小的通长12.5厘米，寬7.4厘米，厚1.8厘米，全为砾石一面打制而成，个别的也有在另一面稍加磨光的，制作多粗糙，其原料都是羌江河旁的卵石，以形状相近似的加以打制或稍加磨光而成。从形式上我們可以清楚的看出与其他地区，尤其是四川境內所發現的石器不同，另具有一种特殊的風格。

这种石鋤与台灣圓山、新竹等地出土的有肩石斧很相似。(見物質文化史研究資料中国考古第一册圖版二）殷墟在这一册中的台灣的史前文化一文中写道："据白衣奈博士的推定，有肩石斧是亚細亚語系种族使用的工具，在我們还沒有得到中国的中原地区有發現的报告，这推定是可以相信的，它的分布区是环太平洋諸島屿和大陆沿岸部分而沒有深入中部。"从雅安石鋤的發現，可以說有肩石斧不单是在中国的內地而是在四川的西部雅安地区發現了。因此它的分布地区就不只是环太平洋諸島屿和大陆的沿岸部份。但它是否与环太平洋諸島屿和大

沙溪村汉墓土堆發現的石鋤

陆沿岸部分地区的有肩石斧为一体系或另具有独特的体系，仰或是受其他文化的影响，現在还沒有材料，無法来說明它，只好待将来更多的地下發現物来說明。

从前后搜集到的石鋤，和雅安地区的历史情况来看，我們可以作如下的一些推測：

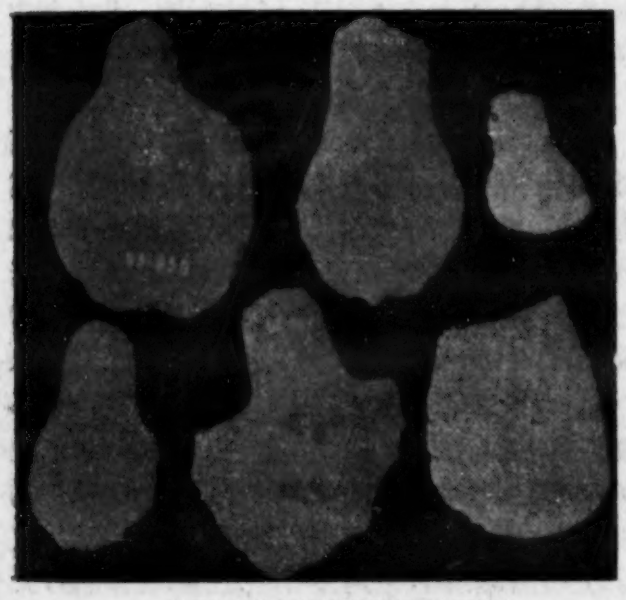
一　雅安地当康藏高原的边緣，邛崍山脉的峽谷中，周围都是高山，秦汉之前为羌民族的聚居地区，秦汉以后为所謂的边防要地。

二　羌民族在汉民族沒有迁入之前，当然早已發展着他們自己的文化。但由于自然环境的限制，（山多平地少）因而文化發展較为緩慢，（現在住在川西的藏、彝民族，不久以前还有刀耕火种的情况）因此在时代上与同一时期的中原文化自然是晚得多的。

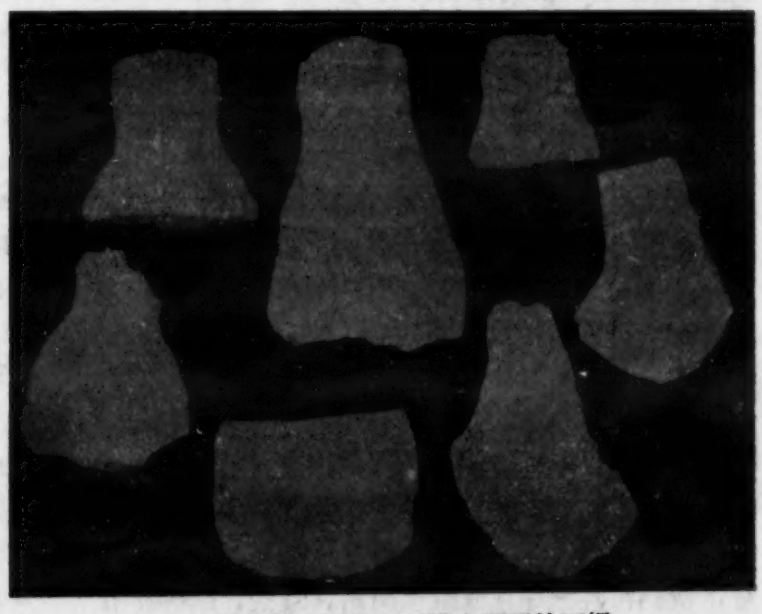
三　石器仅就河床的天然砾石稍加打制和部分磨光而成，虽已具有一定的形式，但还相当粗糙，是早期的东西，至多不得超过新石器时代的早期。

四　羌民族在汉民族沒有迁入之前，是否已进入新石器时代的末期和銅器时代，現在还沒有材料来証明它。但从邻近的比較先进的巴蜀文化来看，就可以作一个概括的說明，巴蜀在春秋战国之际已进入了高度的銅器时代，而雅安石器的形式較巴蜀文化銅器的形式还要原始得多，也就是說还沒有受到巴蜀文化的影响，因而在时代上，雅安石器可能是在春秋战国之前。

西南是一多民族聚居的地区，而各少数民族的历史發展情况，我們現在知道的还很少，所以地下有关少数民族文物的發現，更具有它特殊重要的价值。雅安石器的發現，（虽然还未正式發掘）提供了专家們对少数民族历史研究的綫索和資料。



斗胆村貯木場附近發現的石鋤



沙溪村貯木場前乱石堆中發現的石鋤

浙江博物館举办吳昌碩紀念室

为紀念名画家吳昌碩，浙江省博物館在一九五七年十二月二十六日吳昌碩逝世三十周年紀念日，开放了吳碩昌紀念室。

紀念室內的陈列共分两个部分：第一部分有吳昌碩各时期的繪画、書法与所刻印章、手写詩稿。另外有吳昌碩故乡安吉鄣吳村及在上海和苏州的故居、杭县塘栖吳墓的照片。第二部分有关于他的画室、創作用品以及家庭生活和师友的照片書画等，可以有助于观众更深刻地了解吳昌碩的生活和創作的情况。（赵人俊）

滕县新石器时代遺址調查

山东大学滕县考古調查小組

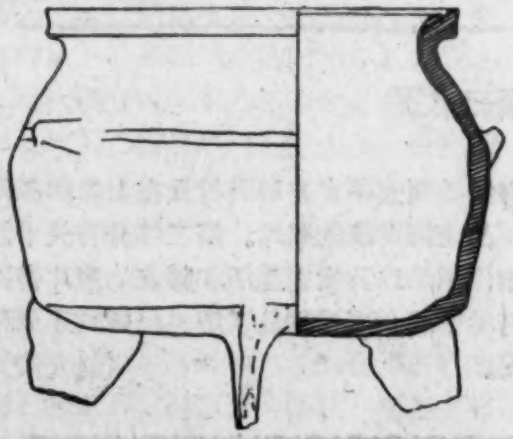
一九五七年一月下旬至二月上旬，山东大学历史系师生四人利用寒假时間到滕县作了一次考古調查，采集与征集到一些标本，現在把我們調查的三处新石器时代遺址、遺物报导出来，供大家参考。

一　宮庄遺址

宮庄（又名张宮庄）龙山文化遺址是解放后發現的。位于滕县北境，津浦綫刘家庄車站东北約二里地方，村西有一处高約四、五米的土阜，东西长約五十米，南北寬約三、四十米，由于这里地势較高，宮庄及张庄两村的地瓜窖都挖在遺址上面，共計二百多个，使得遺址受到很大破坏。我們仅在窖口掘乱的浮土中找到一些残破的标本：有扁平石鑽一件，有三棱骨鑽一件，根部断折；蚌刀一件，風化过甚，上有一孔。陶器方面，标准黑陶數量相当多，也有夾砂灰陶和少量的白陶，鼎足有鬼脸式的、鑿形足、側三角双根单尖足、扁平三角形足。扁平三角形足陶鼎，在滕县文化館見一完整者，鼎身作平底罐形、三足足尖微損。（圖一）。

二　后堌堆遺址

后堌堆村在滕县城东約八里，故又名"东八里堌堆"，位于漷水下游东岸約一里，遺址压在村下。当时地面虽被大雪复盖，但在村南水坑断崖上露出灰層，我們在其旁寻見鬼脸式鼎足、鬻鑿、白陶片与盉的流部。后見村內土墻中亦夾杂着大量黑陶片。目前遺址残存約二百米方圓的一小塊地帶，灰層厚



圖一　宮庄遺址出土扁平三角形足陶鼎

圖二　后堌堆遺址出土石器与蚌器

1. 帶孔石斧改制的石斧　2. 崩損后磨刃再用的帶孔石斧　3. 石磬　4. 蚌紡輪

約二米，其南北均有战国、秦、汉时代灰層。但据本村老乡說，早年这里原是一个大堌堆，几十年中不断取土便夷为平地了。

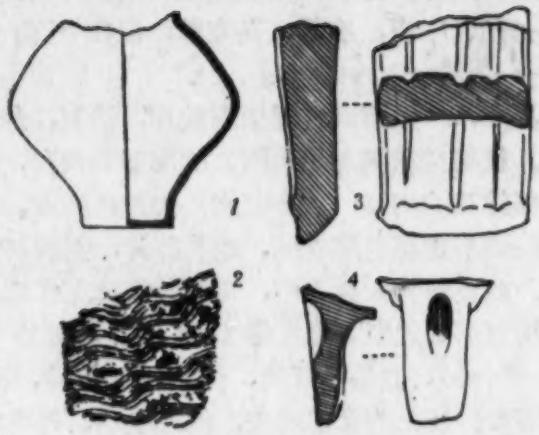
此次采集与征集到的标本有：

石器，前后共得十五件，除一般常見的厚刃石斧外，其一形体小，磨制光潤，横、縱断面都作圓角枣核形，根据石器残片与改制器物，可知有較大型的石斧存在。另一件石斧器身狹长，側面留有圓孔之一部分，显系利用扁平帶孔石斧残片改制者（圖二之1）。帶孔扁平石斧中有一件最为完整，似为一未完成的制品，通体打磨，但不甚光潤，刃部磨成弧形，仍留有棱角，頗能說明石器制作过程。另两件磨制虽精美，均系刃部崩折后再加磨礪，又复使用者（圖二之2）。石磬二件，完整（圖二之3）。另一作长条形，棱角分明，刃部断失。石刀仅得残部三塊，似均为长方形双孔石刀。

蚌器，拾到無孔蚌刀一件，系厚蚌壳刮磨制成，完整。又得蚌制残紡輪一件，孔未鑽透（圖二之4）。

角器一件，长約14厘米，系鹿角制成，打磨光潤，端部微有折損。

陶器，从采集到的各种陶片来看，标准黑陶和一般黑色陶数量不太多，其他如黄陶、白陶、夾砂灰陶等大凡龙山文化所有，多少都采集到了。陶器征集到四件，均可复原。平底器有陶罐两件，其一为小平底黑陶罐，口頸断失，表皮打磨光亮，輪制痕迹清晰可見，系龙山文化常見之物（圖三之1）；另外一件为肩帶双横鼻大陶罐，細泥灰陶質，外加黑色陶衣，口径寬14厘米，有凸起的弦文一道，似



圖三　后堌堆遺址出土陶器

1. 黑陶罐残部　2. 波浪形划紋拓片　3. 划紋飾鼎足　4. 根部有凹坑的鼎足

用以承盖，肩寬22厘米，周身凸起两道浅弦文，底部已失。另外在水坑断崖脚下采集到夹砂黑陶罐之小半，其中滿貯螺壳。

三足器，鬶类仅得足、鬹，依残片可知其装足之法有二，一种是在空足外績錐状足，一种則削去空足之尖，錐状足之上端有突起之橄欖状泥丸插入以銜接之。鼎类有罐形鼎一件，口沿与三足均已断失，鼎身黃陶輪制，腹之上部有弦紋一道，其上有三个盲鼻。其他鼎足是多种多样的，鬼脸足有無孔、透孔与不透孔三种，还有扁平三角形足和鬹形足等，其上往往有划紋与附加堆紋或根部捺一凹坑等（圖三之3—4）。此外并有残鬲足。

器盖有中孔式的残片，状如紡輪，另一件为蛋壳黑陶制，坚、薄、光亮，但不够黑，其上似有圈形把手。

陶器紋飾不外弦紋、划紋、三角紋、凹凸紋、附加堆紋与泥丸飾等，均龙山文化常見的裝飾方法。此外尚有方格划紋、波浪形划紋，波浪形划紋在一普通黑陶片上是很少有的紋飾。（圖三之4）

三　时村遺址（前名崗上遺址）

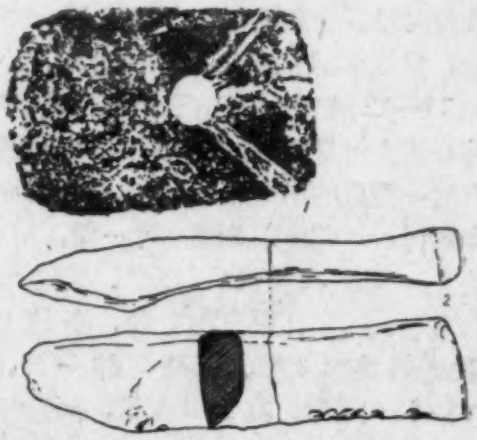
这个遺址在滕县城正东十五里，桑村区的崗上村与时（音瓷）村之間，漷河支流自南来由此轉向西去，因而把遺址分割为两个部分。遺址南北长約七、八百米，东西寬約四、五百米，其包含的年代是复杂的，下層为新石器时代，上層不明确，西、南两方还有战国、秦、汉的遺址和墓葬。河的西岸被水冲刷往往發現古物，河东岸还有大片遺址，边緣邻近时村，遺址最高地点也在东岸，所以現在我們就用"时村遺址"这一名称。

遺址部分的下文化層底部暴露在河滩上，文化的特点是手制紅陶特多，亦有彩陶片和各种形制的鼎足發現。此外还有少量黑陶与蚌器存在，可能是一处仰韶与龙山的混合文化遺址。由于每年夏季山洪的冲刷，往往出土大量遺物，現在将历年采集所得，与此次我們所見所聞报导于后：

（一）石器：前后共得十余件，大多残破，其中有器身寬厚的石斧、扁平帶孔石斧（圖四之1）。扁平帶孔石斧长11.8厘米，上寬約6厘米，下寬約7.3厘米，孔径約1.9厘米，石質似为石灰岩，表面泛起一層乳白色在石斧的上半印下了联結斧与柄的繩索痕迹（两面均有）。

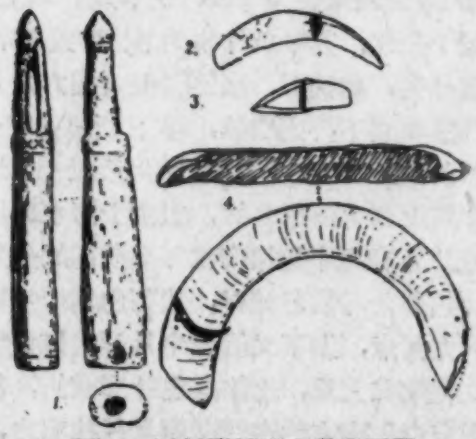
石磬，采集征集到三件，一件完整。有一异形石刀（圖四之2），通体打制而成，刃部与背部似經磨制，全长17厘米，背厚約1.2厘米，一端有尖，一端鈍厚，石質亦石灰岩，已断折。另外还發現有长方形双孔石刀残片。

（二）骨、牙器：在此遺址出土一种雕骨柄，柄尖端左右透刻一槽，槽两边各嵌磨有刃口之兽牙各一，其状如錨，用途不明。此类骨柄見四、五件，兽牙則多有之。圖五之1—2，系崗上村一心农業合作社吳現桂贈，完整，在柄之外表槽上下刻有弦紋与斜方格紋，柄下端横竪面各鑽一孔，可以系



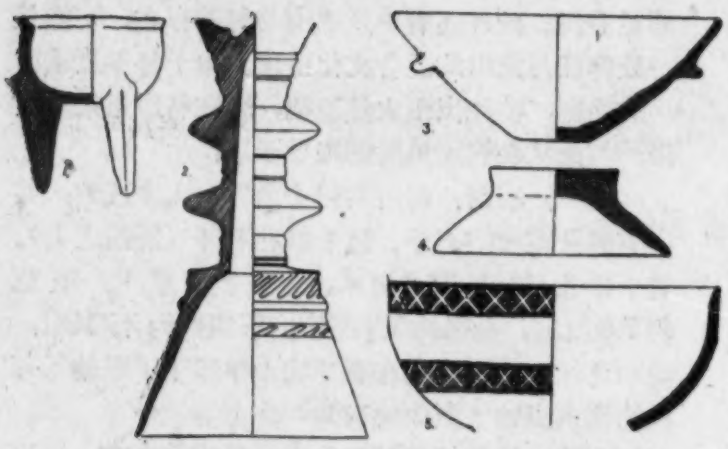
圖四　时村遺址出土石器

1. 扁平帶孔石斧拓片　2. 异形石刀



圖五　时村遺址出土角骨牙器

1. 不知名骨器之柄　2. 磨刃兽牙　3. 磨刃骨片　4. 不知名角器



圖六：1. 紅陶鼎　2. 黑色异形陶豆　3. 紅陶鉢
4. 紅陶器盖　5. 彩陶鉢

繩。另一件系鹿角磨刮而成，上端断失，形状相同。有一件骨片（圖五之3），亦系模仿此类兽牙制成。

（三）角器：有羊角刮磨制成的片状佩飾物一件（圖五之4），作半圓形，內緣高起，一端較寬，近外緣处鑽一孔。另一件残破，仅余中段，均吳現桂所贈。

（四）陶器：此遺址陶片数量最多分布最广的是紅陶，有細泥与夾砂質，器形多屬罐、鉢、器盖和鼎类，都是手制，多素面無紋飾，間有划紋与附加堆紋。另外还有彩陶片發現。由于河滩潮湿之故，陶片易碎，完整陶器幸存者不多。紅陶中最多者为鼎，常見形制为身大体作半球形，小平底（口径約11—12厘米），下有三个粗壯的鑿形足。此类陶鼎在崗上村見两件，而遺址地表此类鼎足特多。还有同一类型的小陶鼎，足如大鼎而鼎身特小，村人亦多掘得，以前曾采集到残片一塊，可以复原（圖六之1），鼎之口径仅7.7厘米。其他形制的鼎足为扁方形、柱形、扁三角形等，多飾划紋，其一类似魚紋，較为特殊。另外有鉢一件，可复原，原口径33.2厘米，高12.6厘米，两边各有横鼻一个，小底，底有炊烟痕迹，当是炊具（圖六之3）。器盖一件，形如复碗，唯上部厚而高（圖六之4）。此遺址最重要为彩陶片之發現，我們前后共采集到十余片，其中八片拼为三件残器，一为鉢，体壁外突，如碗形，底部断失（圖六之5）；一为器口，壁較直下折而內收，再下断失；一为器盖，頂部断失。这三件器物均用两条粗带紋作裝飾，在带紋上画有白色×紋，但由于河水冲刷花紋已不清楚。另有两片是加陶衣再繪紋飾的一片白色陶衣上加焦茶色与紫色紋样，焦茶色划十字綫横綫上画有一大圓点，上下又綴以半月形紫紅色塊。另一片以紅色陶衣为地，上繪黑色叶形紋飾，甚美。其他残留有白色陶衣的陶片和鼎足往往有之，也可能是彩陶。

白陶，拾到極少的小片，据說，某窑場主人有一泥質白陶杯，是在河南岸遺址西南挖井得到的。此杯长頸、广腹，有鋬，甚完整，但我們尚未見到。

黑陶，仅采集到普通黑陶数片，輪制，無打磨痕迹。紅陶或灰陶加黑色陶衣的陶器有两种，一种是座部鏤花的陶器，大多灰陶外加黑色陶衣，也間或有紅陶不加黑色陶衣的，这类碎片，据說河滩上很多。此类器物未見全形，可能与新沂花厅遺址出土的陶豆形制近似（見文参1954年第4期18頁圖版）。另一种可能也是豆类，但形制很奇特，柄座有如塔形。最上的盘部残失，柄內中空，外有数層弦紋与盘状突起。灰陶，外加黑色陶衣，輪制，此类残器共得三件，大同小异。圖六之2是其一，盘部下方有仅存的两个孔，盘部适自此断失，估計約有六个，不知作何用途。此类器物是否新石器时代物，疑不能明。灰陶中有方格形陶片，显然是龙山文化的标准陶片。还有若干片上有很細致的米形与三角紋。又有高足两种，一种略高，一种則甚矮，数量不多，这些器物是否下文化層所有，或后代物混入者，也难肯定。

結　語

根据此次調查和过去的多次了解以及群众的帮助，从所得标本可以据以作些初步的推断。宫庄和后堌堆两个遺址都是純粹的龙山文化遺址，但时村遺址的情况則有些特殊。时村主要以手制紅陶为主，鼎形器特多，而且有彩陶片發現，今年三月初承王献唐先生函告："最近山东省文管处李步青同志在梁山县普查又發現了一遺址，有标准黑陶和彩陶片共生，并有石器等。彩陶以墨笔画，大似西安半坡所出……这一混合文化（仰韶与龙山）在山东出現，已無疑問"。由此可見仰韶文化已远及山东境內，如果这个說法成立，最早發現的应是这个时村遺址。

滕县这三处遺址，就仰韶文化来說，彩陶稀少，紅陶特多，并有划紋等特点，和豫北后崗下文化層似有某些类似；就龙山文化来說，大体同于城子崖，但后堌堆遺址中陶鼎之足中多有划紋、凹凸紋，扁三足形，根部有圓窩等現象来看，情况又与寿县一带龙山文化近似；另外鏤孔的豆足残片較多，似又与苏北新沂花厅新石器文化有或多或少的联系，情况相当复杂，大体上頗能显示滕县地理位置的特点。

执笔者　刘敦愿

霍邱张家崗古墓發掘簡报

安徽省博物館清理小組　胡悅謙　王步艺　馬人权

安徽省霍邱县叶集区长崗乡，于一九五二年冬开垦张家崗龙台孜荒地，發現花紋砖古墓，經安徽省文物管理委員会与南京博物院两次調查，确定为汉代墓葬。一九五五年五月初安徽省博物館筹备处組成清理小組，在张家崗龙台孜清理大型花砖墓六座，崗东清理小型砖墓一座。

（一）

龙台孜在张家崗的东坡，六座墓墓壁都用各种花紋砖建砌，組成各式的圖案，頗华美。其結构形式可分为三种类型：第一类主要結构有前室、后室、墓門三部分，前室平面为长方形，横置在后室的前側，后壁中部有二道門通达后室。墓門在前室前壁的中部，左右两側有砖砌門垛，門前做斜坡形的土墓道。墓室頂用梯形砖砌成拱形，壁用三平一立砖的砌法，鋪地砖墁斜人字形，封門砖做人字形。第二类平面結构，在前室的右側增建一耳室。墓門为拱形，位于前室的右前部，与二道門相对，門前有斜坡形的土墓道，墓室頂为拱形，墙用三平一立砖砌法，鋪地砖前室平墁，后室墁斜人字形，封門砖砌人字形。第三类平面結构特殊，后有并行四后室，前平列两前室。左側三后室共一前室，并又在前室的前壁又辟并立的三墓門，与三后室三座二道門相对，墓門前也各做斜坡土墓道。右側一后室独有一前室，墓門在前室前部的右側，門前做斜坡土墓道。各墓室頂和墓門为拱形，鋪地砖前室墁斜人字形，后室平墁兼墁斜人字形，封門砖砌人字形。

六个墓皆被盜掘和扰乱，頂券多倒塌，封土和乱砖陷塞室內，随葬品大部份無存。根据清理情况，一般明器皆陈置在前室两側的地面上，是否为原来的位置，很难确定。后室所發現均为葬具腐朽的遺痕和銅錢，只一个墓后室發現两件銀鐲和两顆琥珀珠。

此次出土的遺物計一〇六件：陶器皆明器，制作較粗糙，器形有灶、甑、井、豆、罐、罐等。鉄器大部分因銹蝕不辨形制，尚可識别者仅有劍、矛、鏃、剪刀、灯等。銅器有弩机、残破的位至三公鏡、四乳鏡、半两、五銖、剪輪五銖、貨泉、大泉五十。其他有銀鐲、小銀圈、銀釵、琥珀珠、漆奩残片。

墓葬年代：这六座砖墓是共一封土，各墓封土的層位、土質和色澤、墓室結构的手法、随葬品的形制、紋飾和胎質完全相同，因此可以推定为同一时期的墓葬，可能为同时安葬，或者他們还有家族的关系。

六墓出土的器物，虽然方形灶、陶豆、陶甑等尚具有汉代的作風，但船形灶、兽紋的四乳鏡、球腹罐、嵌銅絲的弩机等，为六朝墓中所常見。安徽长江流域的六朝砖墓多用花紋砖建造，鋪地砖和封門砖砌人字形，拱頂用梯形砖建砌，与此六墓結构的作風也很相似，因此，推断这六个墓的年代为汉末至六朝初年。

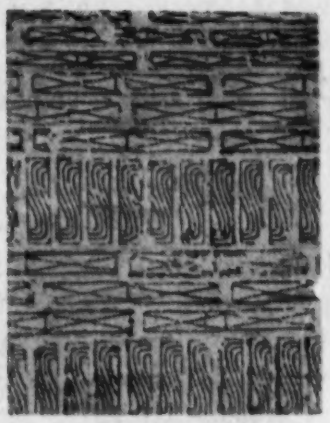
陕西省博物館开放民族文物展覽室

陕西省博物館1953年在新疆調查征集了五百八十多件民族文物。1956年在北京举行了一次展覽，最近又选择了一部分精美的实物、文献、照片等資料，开闢了民族文物展覽室，于1958年元旦在本館展出。

展出共四部分：（一）历史文物；（二）民族工艺品部分；（三）佛窟和佛寺壁画部分；（四）建筑装飾部分。展出的文物共計二百四十多件。其中有維吾尔、哈薩克、蒙古、西藏、烏茲别克等兄弟民族的手工業制造品。內有衣服、帽子、面罩、鞋袜、手巾、鞍轡、乐器、地氈和生活用具等極其精美的圖案制作。充分表現出新疆各兄弟民族热爱美好生活的特点。通过这些展品，可以看出各兄弟民族都具有优秀的文化传統，使我們对新疆各民族的文化能得到更深刻的認識，从而加强民族团結。这些历史悠久的民族艺术創作和精致的花紋圖案，是社会主义建設中美术工作者在創作和建筑装飾設計上很好的参考材料，是值得我們互相观摩，学習的。

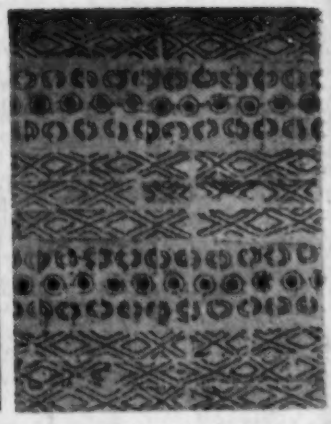
·田德民·

3号墓室外景



2号墓花纹砖拓片

4号墓花纹砖

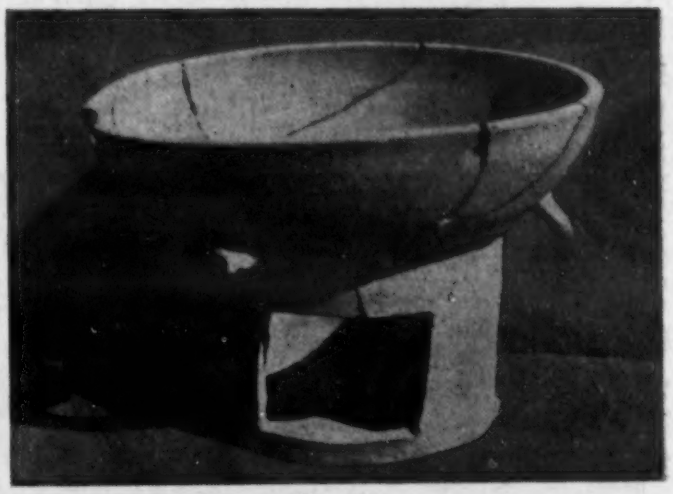


5号墓花纹砖拓片

弩 机

粉青釉爐碗(1) 爐盖(2)

陶 灶



陶 爐

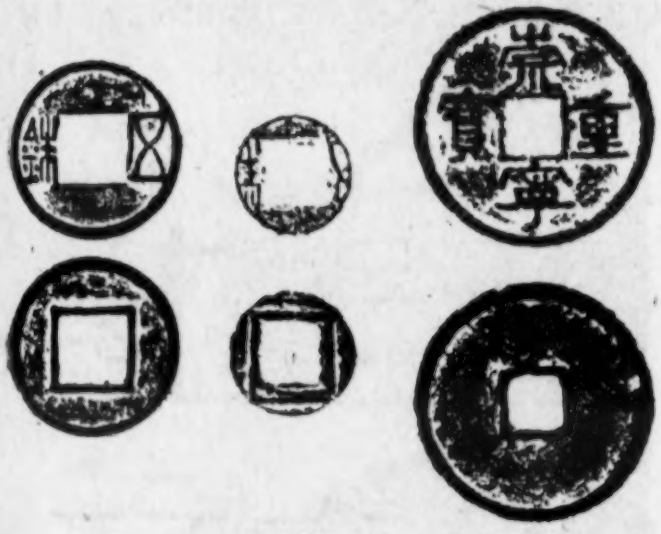
陶 豆

釉陶罐 高19、口径18.1厘米

（二）

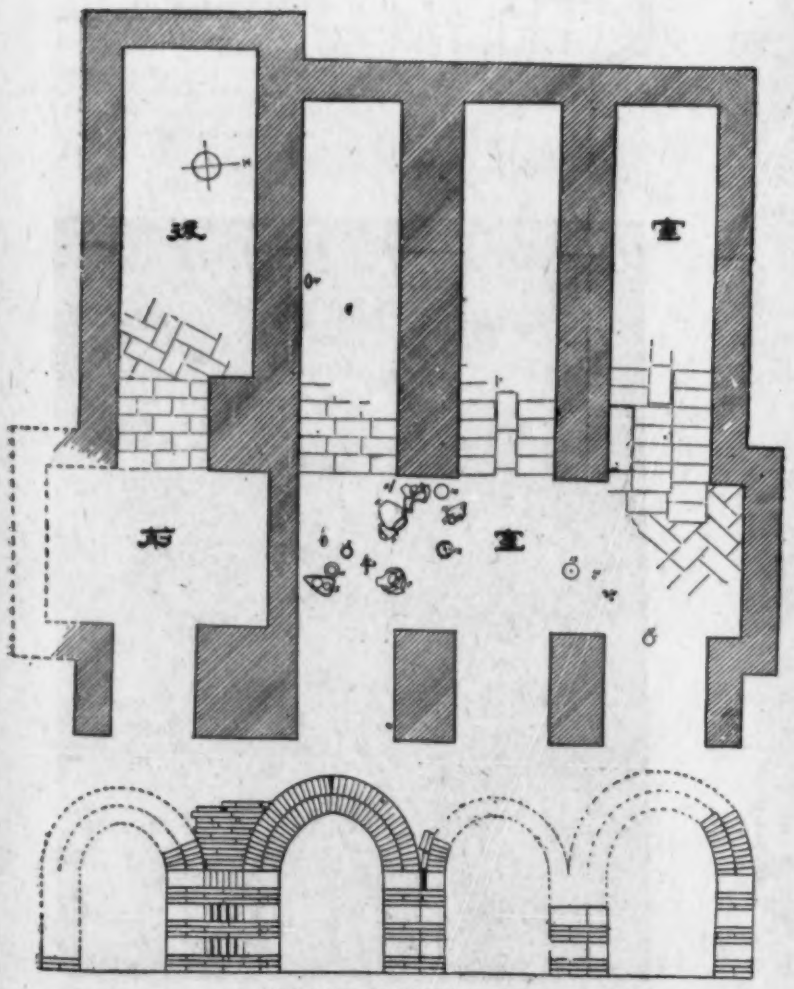
在龙台孜东約172米，發現小型砖墓一座。平面为梯形，拱形頂，壁用单砖作二平一立砖的砌法，立砖斜砌，無鋪地砖。前壁砌三龕，上一下二，上小龕中置粉青釉瓷盞一件。下两大龕，左龕無器物，右龕中間置釉陶罐和青釉瓷碗各一件，碗斜复在罐上，陶罐黃釉全部剝落。瓷碗通体青釉，高圈足，凸腹，厚唇，內腹印蓮荷和鶴的暗花。墓室被淤土全部淤塞，經逐層清除，在前部右側發現粉青釉瓷碗一件，中部發現"崇宁重宝"銅錢一枚，錢下有棺板腐朽的痕迹。

根据出土瓷器的器形、釉色、胎質及"崇宁重宝"銅錢鑄造的年代、墓室結构等，可推定这是一个南宋时期的墓葬。



錢幣

位至三公鏡拓本



張家崗五号墓平剖面圖

四乳銅鏡拓本

洛陽發現的帶壁画古墓

河南文化局文物工作队第二队

洛陽郊区在去年春季配合农業建設保护文物工作中，發現了許多座古墓葬，其中一座带壁画的古墓，經过清理后，原地加以修固保存，以供参观与研究。

这座墓的墓頂用长方小砖砌成圓錐体。墓室六角。壁頂与起券的銜接处用砖每角筑一斗二升。每壁砌四个方龕（除墓門一壁外），龕一般的是32×30厘米，每龕之間有一砖或两砖厚的突起隔开。自斗栱往下至壁根，全部塗一層石灰，墻的每角用泥和石灰糊成半圓柱。墓門为圓栱形。甬道长1.38米，甬道两壁各有小方眼两个，一个在起券处，一个在距地面5厘米高的地方，上下两眼垂直，左右相对，里边除淤泥外别無任何痕迹，仿佛木門框眼。門口用两塊长方形的石門封閉，門無上下門軸，仅是竪立堵塞。甬道用砖鋪地，与墓室之間凸出3厘米高、5厘米寬的砖隔梁似为門檻。室內地面用方砖及长方砖攙合鋪砌。

甬道和墓室的砖有紅色的，也有灰色的，有新砖，也有破旧砖，可知此墓的用砖是零星凑集。

墓室正中有方形腰坑，坑中只有两塊炭屑。腰坑东边有三堆小砖，最高的是六塊，这三堆砖成等边三角形；腰坑西边亦有相同形的三堆砖。这六堆砖的东西四角各有鉄棺环，惟东北角的棺环較远，可能是垫棺用的棺座。在棺座的西南方有带黑釉粗瓷二鼻罐一个，罐的附近有破石两塊（这是洛陽宋墓中常見的現象）。在棺座的西北角有破瓦片，上面沒有任何痕迹。棺座的东南角有残棺木一塊。

这种形制的墓，在洛陽出土的还不多，随葬品又少，很难断定它的确切年代，但出土有至元銅錢。

墓室自頂到底，从門口到后壁全用石灰塗遍，尤其有壁画部分塗的光滑。壁画較复杂，大体可分墓頂、斗栱、門眉、墻壁四部分。墓頂部份的壁画絕大部分已塌，仅在近墻壁处尚残留一周。在南面，即門的左上角残留四字"末敢善便"，門的右上角残留半个字。

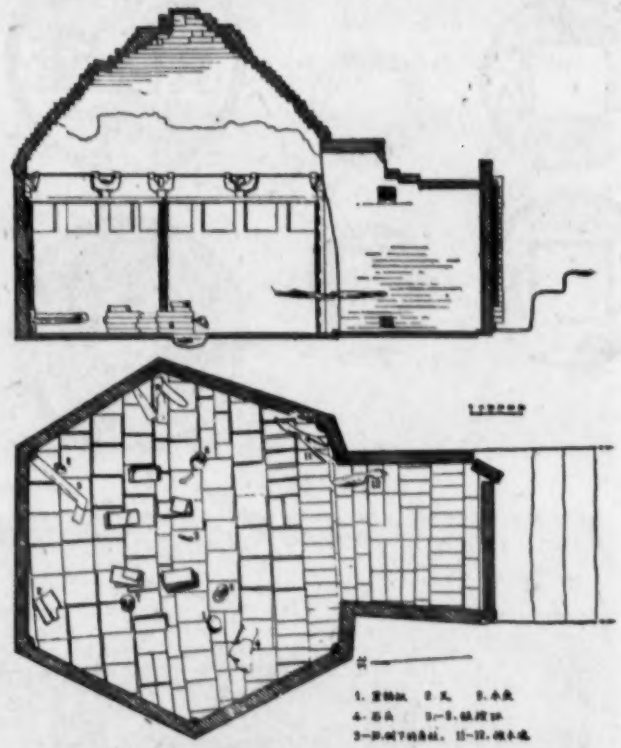
墓頂仰視圖

在斗栱与斗栱之間均有壁画。

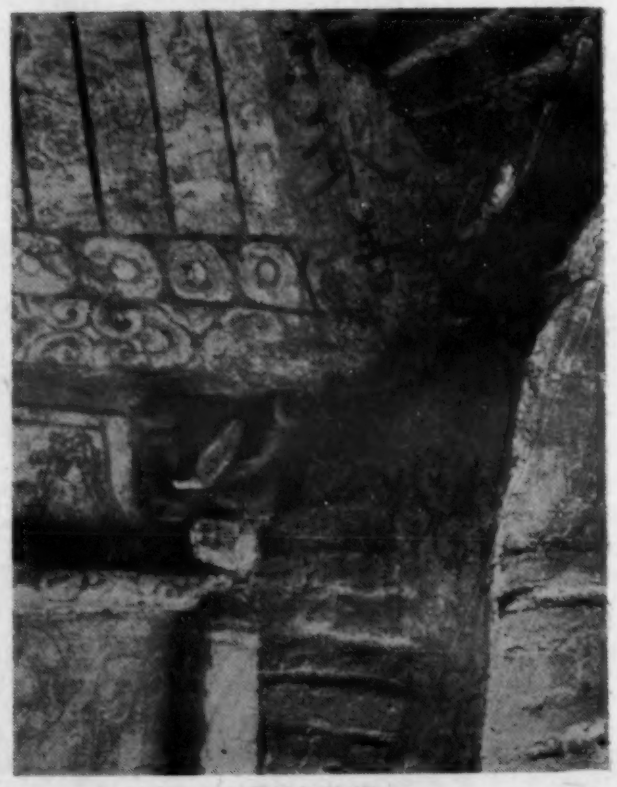
室內門眉部分，从頂部至門眉間的壁画和文字残毀頗严重，仅門眉保存尚好。

墻壁部分，包括角柱、隔梁、小龕。角柱和隔梁上均有墨繪的花紋。壁龕繪画約計二十幅，內容多是人物故事。

从墓的壁画看，龕外的其他部份全是就壁直接画上去的，画的綫条較粗糙呆板；但龕內的故事画，从画面中的技巧上看，画的很工整細致，画上滴有

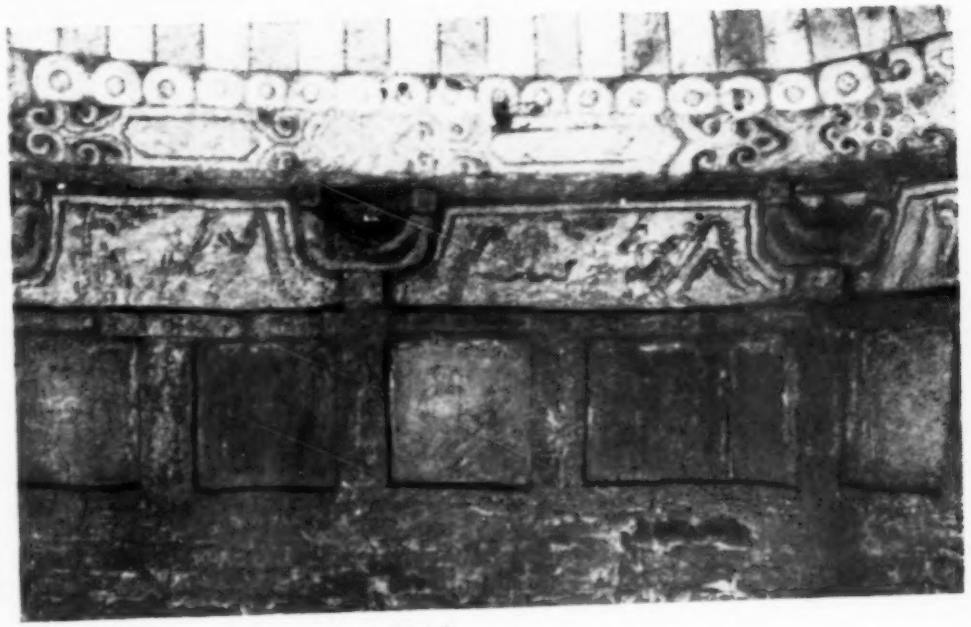


东剖面圖（上）　平面圖（下）

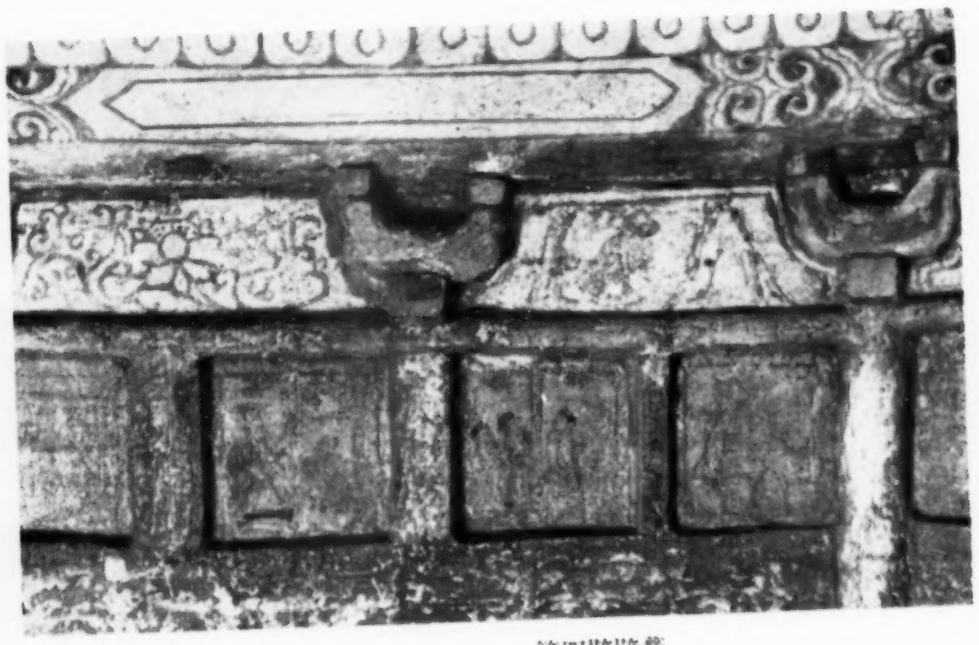


殘存的文字

第一壁壁龕



第三壁壁龕



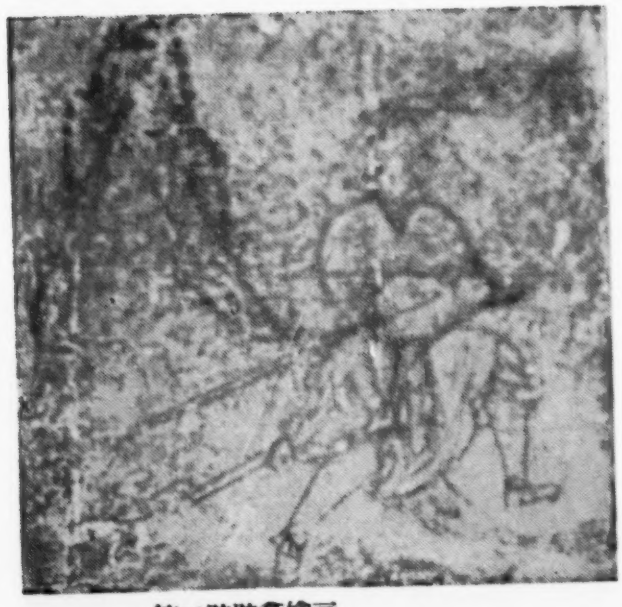
第四壁壁龕

第五壁壁龕

第四壁壁畫繪画　　第四壁壁畫繪画　　第五壁壁畫繪画

第一壁壁畫繪画之一

第一壁壁畫繪画之二



第二壁壁畫繪画

第三壁壁畫繪画

墓門和甬道

頂部壁画

石灰点，这似乎說明，龕內的画是在方磚上画成后砌上的，和其他部分的壁画不是出于一个人的手笔。壁画綫条，在表現人物、兽类方面尚有写实風格，但技巧还不够成熟，在感情表現上还很不足。画中題款的書法也很粗劣。

清理者：李宗道　李京华

执笔者：李京华

国外簡訊

两千年前的印度玻璃念珠

最近在非洲东部桑給巴尔海岸發現了据說是两千年前的印度玻璃念珠。

这是荷兰人类学皇家学院院长范德斯萊恩說的。他目前正在印度参观各博物館里搜集的念珠。他說，大約两千年前，印度的玻璃念珠在非洲东部当作錢幣使用。这次發現的念珠据說是由往返于印度洋的水手們带到非洲东岸去的。

（新华社）

希腊古城的废墟

許多考古学家正在希腊境內离巴特拉斯五十公里的一个半島上發掘里昂尼登古城废墟。

里昂尼登是公元前四世紀一个拥有三万居民的古城。公元前二世紀时因外族不断入侵而成废墟。这些考古学家在遺址上發現了一个古典时期的剧院，里面还有成排浮石做的坐位。

（新华社）

日本發掘出一千五百年前的蒙古式鍍金盔

日本最近發掘出一只極其罕有的、一千五百年前的蒙古式鍍金盔，并且将申請当局指定为国宝。

这个头盔是在奈良县五条市附近古墓中出土的，高28公分，寬20公分，用鉄和銅制成，外面鍍金。和它同时被發掘出来的有箭头、斧、剪等約300件古物。經过专家鑒定，这个鉢形头盔不仅在日本而且在中国大陆也是罕有的。

增原考古研究所所长末永雅雄說，那时候中国大陆已經有鍍金物品，說明大陆文化的先进性，并說明当时日本同中国大陆就有了文化交流。

（新华社）

古罗馬的百人队长墓

最近法国罗里昂附近的建筑工人从地里掘出一座两千年前的古墓。据說这是凱撒占領軍百人队长的坟墓。發現的地点靠近一个古罗馬鎮的遺址。

（新华社）

西安府文庙

杜仙洲

庙在西安市碑林区府学巷，現已改作陕西省博物館，建筑規模宏闊。因为这里藏有唐、宋以来丰富的碑刻，所以人們都把它叫作"碑林"。

据"陕西通志"里說："文庙在府治东南，建自宋，元至元中廉希宪修，明正統間知府孙仁益增拓之。正殿七間，两廡各十七間，廡南为厨舍，东西各二間；前为仪門，稍南为碑亭二，两司府县官厅东西相向；又南为宰牲所，前为欞星門，門前为泮池，跨以石桥，万历庚子巡按李思孝建，桥前为太和元气坊，左右碑亭二，永寿王府中惟烟建。坊前为屏，东西二坊曰賢关曰聖域，庙左为啓聖祠。"

由这段文献記載看来，西安府文庙是宋代創建起来的，其后历元、明两代又迭加修建，体制較前更加宏闊。但現存的这組建筑，从它們的建筑結构和艺术風格上来看，皆系明、清所建，但与府志所載明代的情况，仍有增損之处。如志書中所說的厨舍、两司府县官厅和宰牲所等建置，有的已然改变了面貌，有的早已毁废無存。又如大成殿前面，东西各有碑亭三座，志書中未見著录，从纖弱复杂的斗栱及亭內所竪清代"御制"碑来看，無疑当是清代增建的。惟中軸綫上的主要建筑物，如太和元气坊、泮池、欞星門、仪門和大成殿等还都完整地保存着，总体布局上并無显著的变革，作为一組历史紀念建筑物来講，是值得我們珍視的。这里介紹两座明代木构建筑：

大成殿

一、仪門　座落在欞星門以北，面闊三間，进深四椽，单檐九脊頂，黃綠两色琉璃瓦。建立在一个比較低平的台基上，前設踏步三座，后設踏步一座。檐柱比較低矮，柱高仅够三十六个斗口，較清代慣用六十斗口以定柱高的制度，显有不同。同时，屋頂举架平緩，出檐深邃，翼角起翘也相当的舒展，从外观上来看，确有一种朴素稳健的風格。

斗栱，用三踩单昂，明間四朵，次間两朵，攢当相当疏朗。昂咀扁平，挺秀有劲，大小斗子皆有显著的欹顱。柱头科的昂咀虽較平身科略寬，但坐斗并未加寬。斗栱用材14×10.5厘米，高与寬的比例为3:2.25，大于清式用材的比例。又如正心瓜栱长达七个斗口，也比清式的来得长。总之，斗栱的做法虽含有一定成分的地方手法，但不可否認的是具有显著的明代特征的。

檐柱有显著的側脚，但無生起。柱根下仍用复盆柱础。平板枋用材較薄，后檐两次間額枋之下各施"幛幕枋"一根。五架梁头和大角梁头均垂直截割，不加雕飾，这可能是当地的一种传統手法。歇山的做法，"收山"尺度很深，几达三个桁径，两山不装山

仪　門

花版和搏風版，而用条瓤实砌，与北京所見"散装山花"的做法，如出一轍。內檐的梁架，因被頂棚所遮，情况不明。

明間两中柱之間，安大門两扇，每扇施門釘六排，排各九枚，但背面却施穿帶五根，与門釘互不联系，徒具形式，不合眞正实榻大門的制度，可能是后代重新修配的。至于玻璃門窗和木隔墻等，据說都是近年所添建，当然不是原有的結构。

內外檐油飾彩画、色澤鮮明，是一九五四年重新油画的。柱子塗朱紅油漆，平板枋和額枋俱画宋式彩画。但构圖和着色錯誤之处很多。斗栱施雅伍墨彩画，惟着色的方式有些特别，無論柱头科或平身科皆一律刷綠色，沒有青、綠相間的区别。宋、清彩画两种做法混杂使用，有不倫不类之感，实有违反修飾古代建筑的原則。

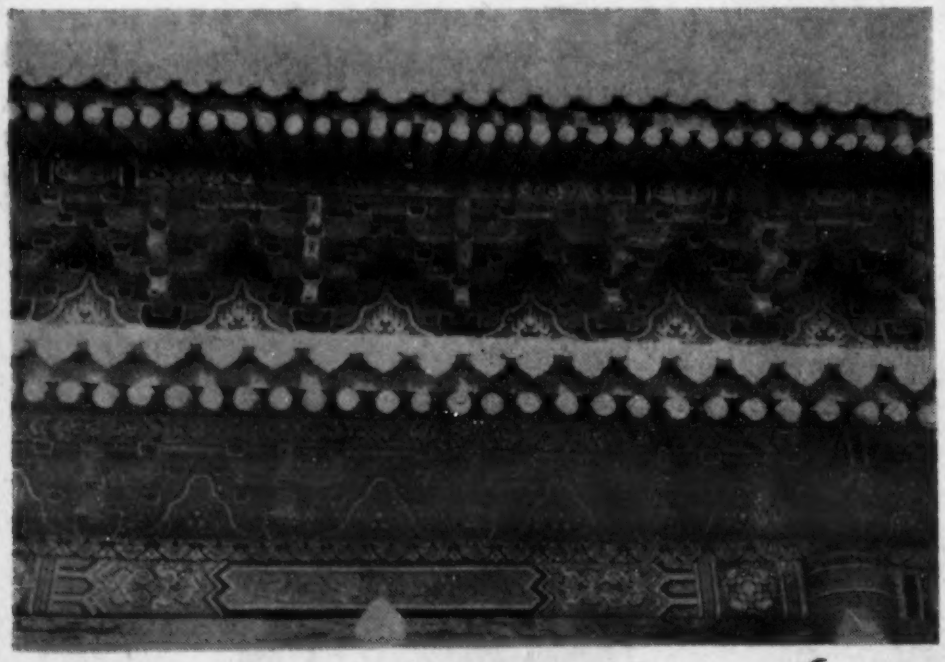
二、大成殿　屹立在崇台之上，前有寬广的大月台，三面环以石闌，正面設石級三道，两側各一道。

大殿面广九間，进深五間，重檐廡殿，盖黃色琉璃瓦。从立面观之，正脊較短，四条垂脊較长，似

仪門外檐斗栱

未"推山"。开間做法，明間特寬，梢間特窄，异乎慣例，是其特点。

斗栱，下檐用单昂三踩，上檐用重昂五踩，細部制做手法和仪門相同。上檐柱头科的要头和昂咀却都寬于下檐，因此怀疑它可能是清代重建后所更換的构件。还有，上檐的廂栱上用挑檐枋和挑檐檁，而下檐的廂栱上却不用挑檐檁，而只用特高的挑檐枋。同时上下檐俱無飞椽，故出檐部分显得很短促，特别是屋角起翘部分，更显得生硬，在外观上，与高闊的殿身極不相称。



大成殿外檐斗栱

殿东、西、北三面皆包以厚墙，南面各間皆装槅扇門。由于开間的寬窄不同，多者装六扇（如明間），少者装四扇（如次間）。槅扇的式样为六抹槅扇，槅心装"三交六椀菱花"，裙版不施雕飾，朴素無华。两头的梢、尽間装四抹檻窗，格內用正交方直欞条，与槅扇的欞条式样互异其趣。

这两座建筑，由于迭經后世翻修，在某些部分虽然出現了一些不恰当的地方，但基本上还是明代的遺构。特别是就西安地区来講，地面上的古迹遺存很稀少。像文庙这一組古代建筑居然还能被保存下来，确屬难能可貴。

泉州开元寺石塔

林　剑

泉州西街开元寺內有二座石塔，东西遙峙，相距不及二百米，东塔名鎮国塔，西塔名仁寿塔，二塔雄伟高聳，有凌駕市空之势，它不仅是文物古迹所在，而且也是一处游人常到的風景区，閩南一带的人沒有一个不知道东西塔的盛名，留传在民間許多歌頌双塔故事便可佐証，海外华侨往往以双塔为怀念乡土的緣起，現在我們根据初步調查概况，作簡要报导。

一　鎮国塔

俗名东塔，平面八角形五層檐，全高48米余（圖一），正南向，仿木建筑形式使用石材垒筑起来，塔径18.5米，八角形，每边长7.8米，底座边緣有簡朴的护栏一周，四正面座基之下設石踏步五級，便于上下。塔的平面分外壁、塔內迴廊、塔心八角柱三部分，外壁正面每面的正中設一門，門內有走道通至塔心，塔心系一实心的八角柱，每边长1.87米，第二層以上每層平面构造与第一層同，第二層以上每層約收入半倚柱，形成外观上是逐層遞减的状态。

底座作須弥座形，最下作龟脚，座身上下各刻蓮花、卷草各一層，蓮瓣瘦弱，不如唐代之肥碩。八个轉角各雕力士像一，神态活泼，座中部壺門內雕着释迦出家故事及龙、獅动物等三十九幅。

塔每層均有平座勾栏，望柱每根都出头。塔身四正面每面正中开門，其余四面正中是設佛龕，但佛像已不存。門两旁雕力士、天王护法，龕两旁雕着文殊、普賢，或三头六臂一手持劍双手托日月的神像，或手执杖、葫蘆的僧尼，也有背后带圓光的佛弟子。每層轉角設圓形倚柱，柱础作素复盆。門下用石砌下檻，門頂在弧券下又用楣額。两倚柱之間有闌額及由額，两額之間两头刻出雀替，状甚肥短。柱頂置櫨斗，櫨斗上出华栱二跳承撩檐枋，枋上出要头甚长，砍法如昂，昂頂托翘角梁。櫨斗两旁并列两个小櫨斗，其上亦挑出华栱二挑承撩檐枋，柱头縫隐出泥道栱，小櫨斗和第一跳头上的交互斗各伸出一个如意头。無論櫨斗、交互斗的斗底都刻出皿板形。补間鋪作二朵，櫨斗比柱头的小，其它作法同前，櫨斗与櫨斗之間刻出壺門，每層屋檐刻出平瓦、瓦筒、瓦当，角脊之上置一座佛，翘角之下系一鉄鈴。

第二層以上各層的作法同第一層，不过各層門窗的方位互易位置。

塔頂有刹，甚高，自下而上为复鉢、圓球、仰蓮花瓣、鉄墟（状如高大的盖鉢）、七層相輪，宝盖

圖一　泉州开元寺东塔

圖二　泉州开元寺西塔

圖三　西塔下層結构

頂尖如胡蘆，并用八条鉄炼从宝盖斜系于八个角脊。

塔心系八角实心柱，对門的一面設龕，龕和外壁一样是长方形的，沒有任何雕飾，內置座佛，塔心柱每个轉角处用石枋与外壁連接，枋下用华栱二挑承托，接近頂部楼板地方，外壁及塔心柱各用石塊砌出叠涩二層，其上复用成排条石連接。

每層上下不設扶梯，仅在靠塔心柱的一面留出一方孔，便于駕梯。

二　仁寿塔

俗名西塔，比东塔建造年代稍早数年，亦五層八角，平面結构和鎮国塔同（圖二），塔全高44米余，較东塔略低，結构和雕刻也有些小小的差异：座基須弥座壺門內刻花卉动物紋，倚柱頂用轉角鋪作，出四十五度斜栱，第二挑华栱上又出一昂（此昂与撩檐枋上的昂叠置），柱头及补間櫨斗交互斗不出如意头，泥道栱上面刻出柱头枋，第二挑华栱的正心出叠涩一層。塔身第三層以上轉角鋪作第二挑华栱上不出昂，补間鋪作第二挑华栱之上出要头。（圖三）。

三　双塔的建造历史

据泉州府志載："开元寺有东西二塔，东塔号鎮国塔，唐咸通六年僧文俔以木为之，高九成，宋天禧中增十三成，紹兴中易木为甎，高七成（按八閩通志載：五代梁貞明中創二木塔，宋宝庆、嘉熙中俱毀后易以石）嘉熙二年僧本供易甎为石，仅一成止，僧法权繼造四成，僧天錫造第五成，至淳祐十年工乃竣，頂有鉄香爐、銅宝盖、鉄金銅胡蘆，塔八角以鉄索鈎之，每成环轉空洞，外为八窗，各有龕，安石像一，两壁翼以神像，外遶以檐廊，护以石栏，圍一十七丈二尺，高一十九丈三尺五寸。西塔号仁寿，五代梁貞明二年建，初閩王审知于都督府造木塔七成，塔成而沉，地涌出泉，审知梦应在泉州，遂以木植浮海至泉建塔，号無量寿塔。宋政和中改号仁寿，紹兴中火，更造砖塔。宝庆中易甎为石，先东塔十年而成，圍一十六丈七尺，高一十七丈八尺。明万历三十二年地震，东塔頂盖折，邑人詹仰庇修，三十四年大風，西塔胡蘆圮，邑人李廷机修。"

又明蔣德璟双塔記略"……鎮国塔（东塔）唐咸亨中文俔禅师以木为之，凡九級，咸通中仑曹徐宗仁以佛舍利鎮塔中，宋天禧中改为十三級，紹兴乙亥灾，淳熙丙午僧了性重建，宝庆丁亥复灾，僧守淳易以甎凡七級，嘉熙戊戌僧本供始易以石，仅一級而止，法权繼之至第四級，天竺講主作第五級及合尖，凡十年始成，凡大柱四十，大小梁各四十，大斗百九十二，小斗四百四十，栱四十，大栱百有十二，小栱八十，皆巨石为之。仁寿塔建于梁貞明二年，号無量寿塔，宋政和甲申十月十日有青黄光起塔中，高侵云，須臾五色，質明乃灭，因賜名仁寿，紹兴乙亥灾，淳熙間僧了性再造复灾，僧守淳易以砖，紹定元年僧自証始易以石，盖嘉熙元年始竣工，实先东塔十年。"

鎮国塔第一層南向門左旁石板題刻："鎮国塔历經岁月，風雨浸潭，鉄炼栏杆內外灰石損坏，住山僧奇璉暨寺僧道礼，大通化士可順，募緣修理坚定，时大明景泰七年丙子年吉旦。"

从以上記載可知双塔起于唐末，初为木塔，宋代受灾后改用砖建，現存的石塔則是宋末理宗时所建，东塔于嘉熙二年建（公元一二三八），淳祐十年（公元一二五〇）竣工，前后凡十二年，西塔于紹定元年建（公元一二二八），嘉熙元年（公元一二三七）竣工前后凡十年，西塔比东塔早建十年，也就是說西塔建成后才建东塔，因此它們的設計手法是一致的，如出一轍。在塔的結构上仍保留宋式木构特征，但有一些比較特殊的做法如：闌額之下已經出現雀替，櫨斗和交互斗外露部分伸出如意头，昂嘴的砍法不作北方的披竹式或琴面式，而把它砍成曲綫，八个轉角作翹脊状，也是比較特出的。双塔虽然在明代景泰、万历年間遭地震及風損，但大致还完整，时至今日，它的外观形式雕刻仍然完好保存，秀色并未減退，实在是非常可貴的两座古建筑。

也談龙虎塔的年代

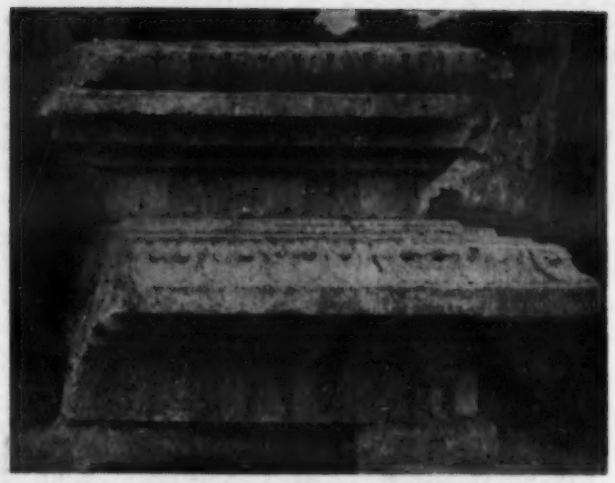
王思礼

1956年"文参"第三、十、十一期，先后發表了有关山东历城县柳埠村东的神通寺若干問題。对龙虎塔的年代，荆三林先生提出許多肯定性的意見，对以上問題的探討是有益的。笔者也曾去过几次，稍有一点粗浅的見解，願提出供各位先生参考与研究。

荆先生推断龙虎塔是金代所建。对龙虎塔的特征——建筑形式及其精美的雕刻艺术的論証，主要借鑒于济南附近的佛慧山大佛头旁山崖上的宋景祐三年的石刻方形七級塔。認为这一对塔都表現着北宋济南地方筑塔的特点。但在山西有这种形制的唐塔，山东如福山县塔寺庄的唐开元七年的七級方形石塔，完全同于以上二石刻方塔。所以說这一类型的方形石塔，不但在济南，在其它地区很早就有，应是当时小石塔的一般形式，北宋無疑是繼承了前代的造型。

荆先生認为北宋的"塔基沒有构成多層的形式"，并且認为"从沒有下面是較短的多層"。这一点从最近我們在邹平县馬尚区九級塔村發現的北宋熙宁八年的方形石塔基座，可以看出在北宋是存在着"多層的形式"。这个塔基座仅存两層，束腰每面都有两个或四个方形凹槽，內有浮雕，伸出的大檐周边飾有蓮瓣紋，它与龙虎塔的基座相似，但根据浮雕的人物形状来看，較龙虎塔显然晚了一些。

至于荆先生举出臥牛山脚的祖师塔和詮和尚塔等，并与龙虎塔相比較論証，我們認为有些过于勉强，更不能由此而断定龙虎塔与以上墓塔为同一时期的。



邹平九級塔村宋熙宁八年九級塔基座

龙虎塔多層基座的形式，与陽谷县發現的唐天宝十三載的方形小石塔的基座相似，該塔的主体較之龙虎塔的主体亦是大同小异。这个塔为四方形，一面有門，內有小石室，并有造象，外面，券面作火焰形，有龙形和其他兽形浮雕，門左右有小獅和金刚，其形制頗与龙虎塔的圖案相似，其上为多層的塔頂。再如金乡县的唐代石塔亦为四方形，基座为两層，一面有門，塔身亦有簡单浮雕，上面亦为多層的塔頂。

由此可見，在唐代已有"多層大檐的塔基座"，塔身主要部份亦有相当精美的浮雕。証明龙虎塔与以上二塔的年代不会相差許多。至于龙虎塔的浮雕之精美，是远远地超过了以上石塔的浮雕，我們認为是与当时的历史环境分不开的。人所共知，柳埠在隋唐时期是山东唯一的佛教中心，出現这种精美的雕刻并不希奇，这一点可由其附近盛唐时期的摩崖造象得到証明。我們再从龙虎塔的塔身浮雕健壯有力的金刚力士像来看，不但和各地一般唐代墓葬中出土的武士俑相同，就和附近千佛崖的唐显庆二年刘元意造象旁的天王像也是相似的；現已堵塞住的小室內的造象和基座长方形凹槽內的人物的形状及獅兽浮雕等，也都具备着唐代一般的雕刻風格。

根据以上各点，我們認为龙虎塔的年代应是隋唐时期建造的，不至于晚到辽金，所以它不是随着金人的侵入而根据"辽金系統建塔的特征發展成为新的造形"的。

福山县塔寺庄唐开元七年石塔

陽谷县七区官庄唐天宝十三年石塔

文物常識

青銅器名辞解說(一)

梓溪

我国在商周两代，是使用青銅器和鑄造青銅器極盛的时期，青銅器在当时是宗庙中的祭器，或者是朝会歃盟大典礼时的用具，还有的是諸侯們嫁女时的媵器（約如后世賠嫁的嫁妆）及陵冢中的殉葬物等。

这些青銅器与我国历史、古文字、古冶金業、古工艺美术均有相当的联系，它是历史科学中重要的一个环节。

从宋代起，人們就开始利用青銅器上的銘文研究祖国的古代文字，并进一步来判讀这些銘文，了解它的含意。由宋到清代，經过多数专家的研究，用青銅器銘文的記事与文献資料相印証，明确了商末与周代的史实有百分之七十是可以相信的。青銅器上伟丽的雕鏤显示出劳动祖先的智慧和艺术造詣。这些实物可以使我們知道宋人聶崇义所著"三礼圖"中各类器形的錯誤。如果把青銅器的残片加以化学分析，并参証传世古典籍"考工記"所述的冶金成份，更可以使我們認識到三千年前我国冶金的技术的發达。总之，对我国古代青銅器进行多方面的研究是非常重要的事。

对青銅器的初步認識，要先区别它的名称、形制和它的用途。自宋人起开始著录考古圖、博古圖之类的書，这些書的編著者从实物銘文中自名的器物如"鐘""鼎""鬲"之屬，类推到实物銘文中不自名的器物如"爵""觚""觶""舉"之类，用来与古礼經（周礼、仪礼、礼記）的記載相印証，定出器物的专名。清代金石家和現在考古学者，多沿用宋代旧称。传世青銅器的种类約可分为十五門：

（一）烹飪器　（二）食器　（三）飲器　（四）容器
（五）水器　（六）乐器　（七）生活用具　（八）車飾
（九）馬飾　（十）兵器　（十一）工具　（十二）度量器
（十三）符牌　（十四）璽印　（十五）泉幣

口作父乙鼎　商

旅鼎　商

夔紋扁足鼎　商

田告方鼎　商

夔紋扁足帶盘鼎　商

（一）烹飪器

烹飪器是古人烹魚肉、煮稻粱熟食的工具，更可分成“鼎”“鬲”“甗”“敦”“釜”“鈁”“甑”七种，今分釋于下：

鼎：

汉許愼說文解字：“鼎，三足、两耳，和五味之宝器也。象析木以炊。”玉篇：“鼎，所以熟食器也”。一般鼎的形状多是体圓，腹大，两耳对立于口上，下有三足。大腹所以容物，三足架空所以燃火，两耳用以貫鉉（又作扃，其状类木棍）便于抬举。传世大鼎有高三尺多的；最小有不逾四寸的，其形制因时代的不同而殊异，大致可分商至周、东周、战国、秦汉四个阶段。商到周的鼎多厚重，器上鏤饕餮紋，初期的鼎腹下分三股，即古人所謂“款足”（足上部肥大而中空，叫做款足）。有一种器圓而扁足，上雕夔紋。又有扁足中間有隔如盘用以置炭的。有器作长方形附平盖和四足的，俗名为方鼎。有鼎形长方而圓其四角。有长方鼎圓角而附耳（鼎耳从器的側面上出，叫做附耳），这类多半有盖；一般圓鼎未見过有盖的。

作宝彝附耳鼎

遣叔鼎　东周

东周則不見有款足，扁足和方鼎，其銅質漸不如前的厚重，附耳鼎漸多，而鼎足多作牛蹄形，有的足上有兽首为飾，更有个别的鼎附耳，口有流，腹有鋬（小形的把子叫做鋬）这是为了傾鼎中湯滓用的。这时期又有大圓鼎，平底不附耳（如近年寿县蔡侯墓出土者），圓鼎多有盖。

夔紋有流鼎　东周

几何紋鼎　战国

战国时期，銅質更薄鼎多斂口，皆有盖，附耳，普通的鼎腹作西瓜形，足漸短小，盖上伏三犧，或作三环，也有作圓握者，翻轉过来成盘状，（个别的有附耳上有环的），器上多雕蟠虺紋，花紋細碎与周代初期的鼎大不同了。

秦汉时期，銅質形制均沿战国末期的形式，斂口，碩腹，附耳，三短足，均有盖，盖上有三环。这时期未見有絕大的鼎，传世大半約高一尺許，銘文自記容量大致由一斗至三斗，其器皆純素無雕鏤，銘文都是鑿刻，絕無鑄造的，是为秦汉鼎的特征。

彝鼎　汉

仪礼上記載有牛鼎、羊鼎、豕鼎的名目，是以器的大小为区别的。周礼天官載：“烹人掌共鼎鑊以給水火之齐。”郑玄注：“鑊，所以烹肉及魚腊之器，既熟乃膏于鼎。”由传世的鼎看来，三尺高的大鼎是比較少的，一般多是一尺三、四寸高，其中难容牲体，盖一般的鼎皆由大鼎或鑊熟肉后以膏魚肉者。如此說来，大鼎用以煮肉，而一般鼎的用途則略如后世的大海碗。

波·捷·記·行

潘絜茲

一九五七年春天，我国在波兰和捷克斯洛伐克举办了"敦煌艺术展覽会"，这是我們第一次比較全面和系統的向东欧兄弟国家介紹敦煌艺术。这个展覽会引起了波、捷人民很大的兴趣，收到了良好的效果。我参加了展覽会的工作，在展覽期間并参观了波、捷許多古代城堡、教堂、博物館、紀念館、名胜古迹等，和文物界、美术界人士进行了广泛的友好的接触。在这里，我記录了主要的几点观感。

一　敦煌艺术在波、捷的反映

敦煌艺术展覽首先在波兰首都华沙举行，会場是文化科学宫的展覽大厅，这是华沙市中心最高大壯丽的一所建筑。一九五七年一月十日举行开幕式，波兰部长会議主席西倫凱維茲同志亲临剪彩。从这里也可以看出波兰政府对这个展覽会的重視。西倫凱維茲主席参观之后，題了如下詞句："我們波兰人参观了这个展覽以后，心里充滿了对伟大中国人民的古老文化的贊佩。"波兰文化艺术部部长庫里茹克·卡卢在致开幕詞中，講到"十八世紀以来，中国的艺术作品就已传入波兰，为爱好者所珍藏；只是由于帝国主义的侵略，才使彼此隔絕。解放以后，共同的伟大的理想，又把我們联系起来了。"他認为"敦煌艺术展覽会是两国文化合作交流不断增长的标志。波兰人民欣賞中国古老而优美的敦煌艺术，将会增进相互的了解，使思想感情日益亲近。"卡卢部长对中国古典艺术非常喜爱，在另一次的会見中，他曾建議和中国交換一个古典繪画展覽。波兰有名的汉学家华沙大学汉学系主任夏白龙斯基教授，看了这个展覽，非常兴奋。他說过去曾在倫敦和巴黎看过不少的敦煌艺术品（即指斯坦因、伯希和盜劫的那部分），但都是些佛菩薩像，沒有想到敦煌壁画中还有那样丰富的人民生活的材料。尤其是像"張議潮夫妇出行圖""乐庭瓌夫人供养像"等那样以"人"为主題的巨制，实在太珍貴了。一般观众的反映，从意見簿上看来，大都是表示滿意的。他們說："中国人民的艺术是伟大的、优美的，有很高的艺术水平，表現了中国人民的勤劳和智慧。""壁画的風格和高度的艺术水平，給我們以难忘的美丽的印象。""看了这个展覽使我們感到幸福。""中国和东方的艺术是值得学習的。""向中国古代艺术家致敬！""向兄弟般的中国人民祝賀这样的成就。这是世世代代艺术家辛勤創造的成果。"有人对唐代壁画尤为欣賞，說它"不但有美妙的綫条和丰富的色彩，也摆脫了艺术中的陈套而有所創造。"有人喜爱"飞天"，有更多的人喜爱藻井和边飾圖案，他們要求染織艺术家把它用来为妇女服务。他們說："利用中国古代艺术吧，这将是展覽会最好的效果。""这些紋样应該放到紡織工業部的設計桌上。"有人更迫切地問："什么时候我們才能在生活中看到这样美好的东西呢？"他們要求"这样的展覽会应該多一些，更多一些！"他們感到展品太少，說"我們到現在才有机会看到中国民族古代艺术，但是太少、太少了！"一位观众說"我已經看了两个小时，但我願意用更多个时間来看。"有很多观众因为买不到出版品而深深地引以为憾，因为他們認为出版品可以帮助他們保持参观印象。也有不少观众提出說明不够詳細和应有講解人員等意見。

在捷克斯洛伐克第一次的展覽是在俄斯特拉

波兰部长会議主席西倫凱維茲同志参观敦煌壁画展覽会

發，这是捷克斯洛伐克最大的重工業城市、煤和炼鉄的中心。展覽会于一九五七年二月十日开幕，至二十四日結束，为期二周。第二次的展覽是在首都布拉格，三月七日开幕，至月底止，共展出二十四天。这二地的展出，观众同样表現了对中国古老优美的敦煌艺术的喜爱。俄斯特拉發的美术家們認为敦煌壁画風格活泼多样，而且很美，不像欧洲早期的聖像画那样呆板，并且認为十九世紀日本的浮世繪曾影响了欧洲繪画，敦煌画如大量地介紹到欧洲来，也一定可以产生类似的影响。遺憾的是有些作品，內容不懂，因此他們認为了解古代繪画（特别是外国的），必須首先了解其历史与社会背景，而这方面，显然还要通过学習。很多观众表示："这个展覽会我很喜欢"，說它"显示和証明了中国古代优秀的文化艺术。"又說"中国石窟壁画很优秀，它是眞正的艺术"。有人發現敦煌画中，有很多和欧洲国家的艺术相似的地方，如希腊与哥特式的裝飾圖案、法国現代画家魯沃尔的作品等。并說"其中人民生活場面，很像十六世紀尼德兰（現在的荷兰、比利时和法国北部的一部分）杰出的現实主义画家彼得·勃魯盖尔的作品，是眞正伟大的艺术"。又有人認为創作敦煌壁画的艺术家"有巨大的想像力和純熟的才能，运用綫条可以确切表現內容，而且富于詩意。"

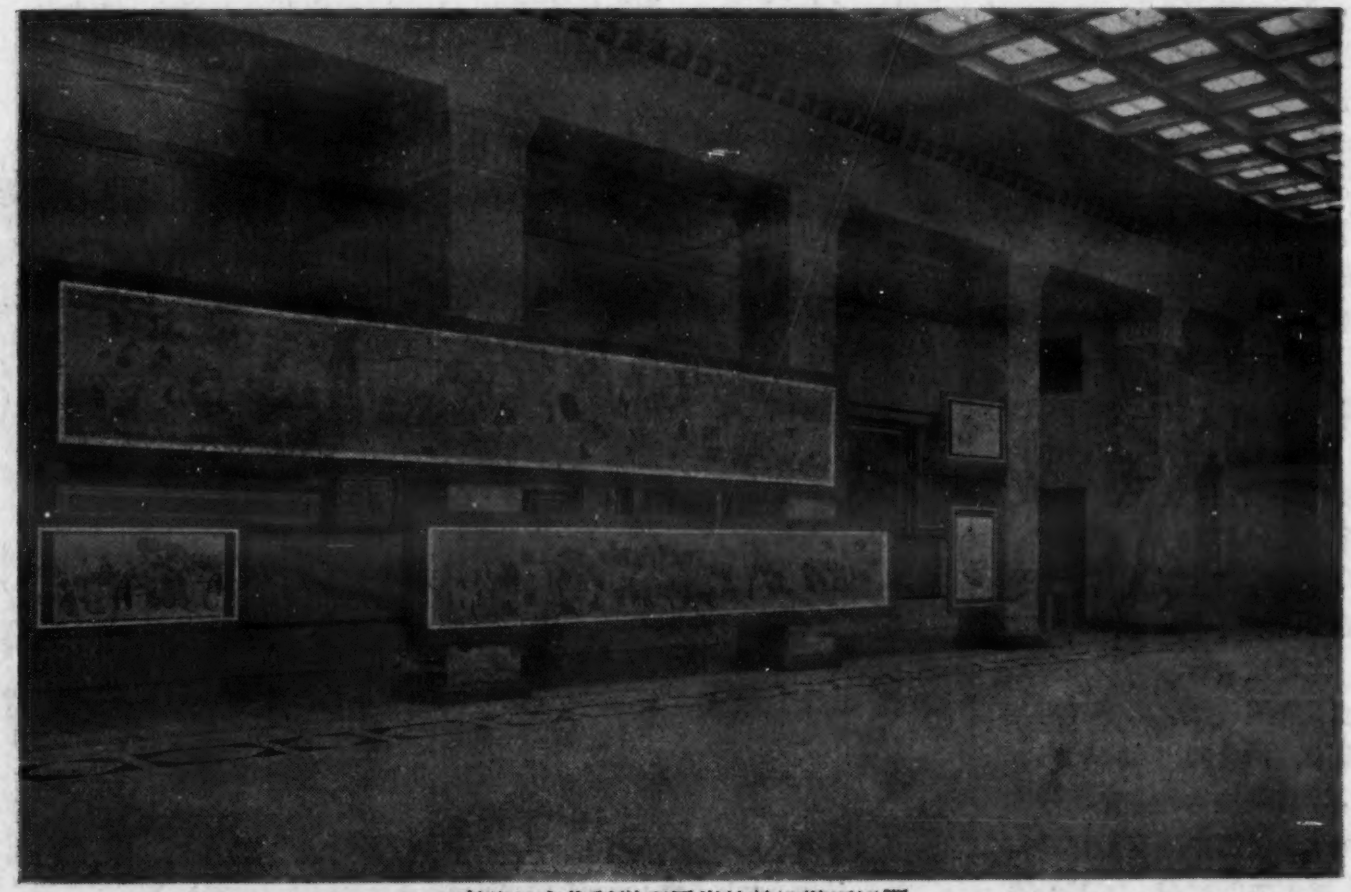
敦煌艺术在波、捷展覽期間，广播、电影（在捷还有电視）、报刊都作了宣传，許多报刊都写了評介文章。

总的說来，"敦煌艺术展覽"的举行，在增进波、捷人民对中国古典艺术的了解上和增进中国和波、捷人民的兄弟友誼上，都起着良好的作用；也表明我們和东欧兄弟国家的人民，在共同建設社会主义的目标下，不仅当前的文化交流日益發展，而且进一步要求从历史上了解彼此的文化艺术成就。这个展覽会的成功，給我們文物工作者带来了極大的鼓舞。

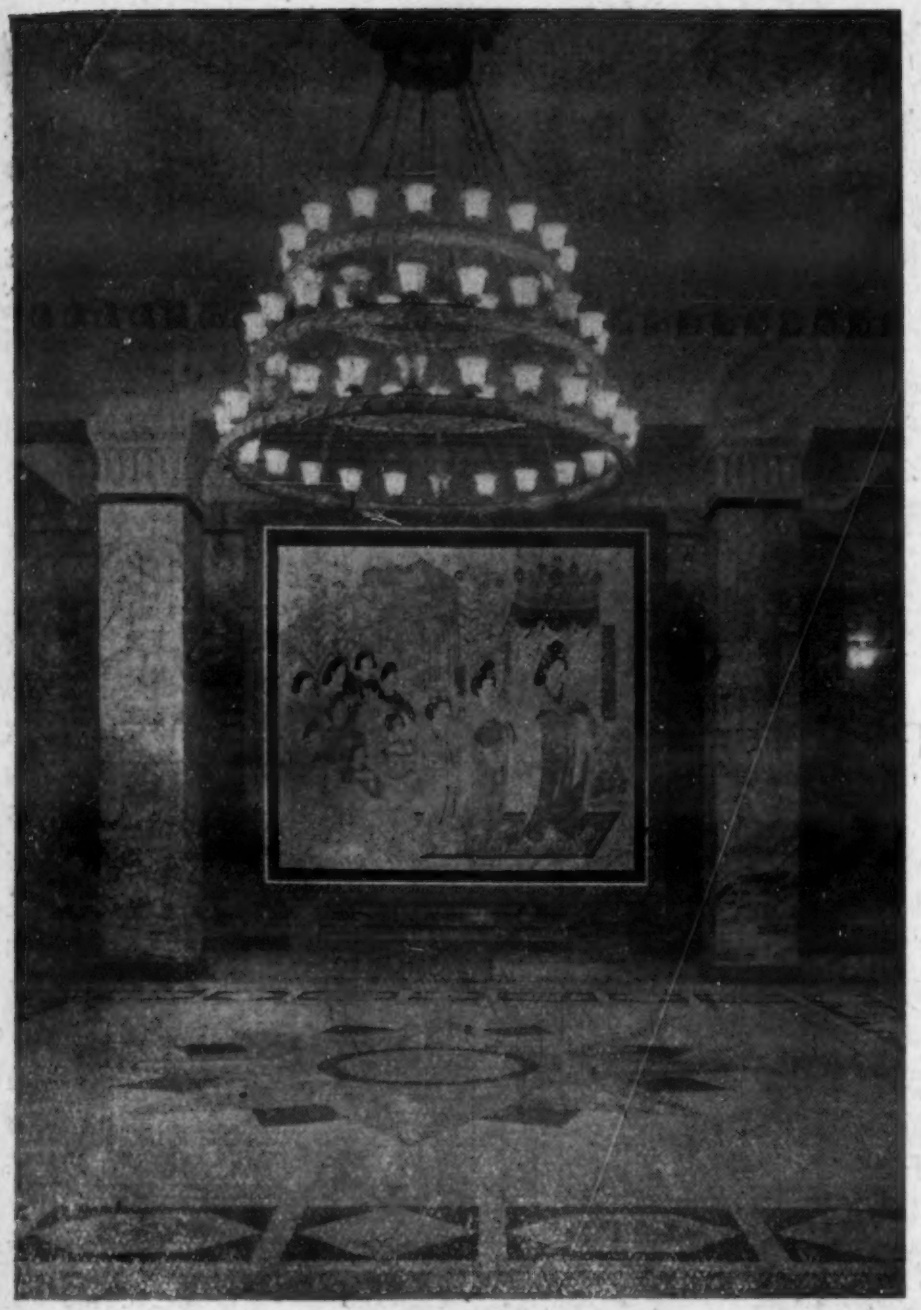
二　和波、捷文物界朋友們会見

在波兰期間，我們沒有专門訪問政府文物机关，但我們在参观各处博物館时，受到了博物館工作同志亲切的热情的接待。在华沙国家博物館，两次参观修整室修复油画和X光检驗的全部过程，副館长始終陪伴着我們，并一再表示，我們随时都可以来了解，临别并請我們把他們的問候带給中国博物館的工作同志們。参观其他博物館的时候，我們也受到了这种兄弟般的热情接待。尽管参观时間非常紧迫，但总被殷勤的主人留下来喝一口特为我們煮的咖啡，表达一些亲切的問候。談到中国，他們都非常响往。

在捷克斯洛伐克，我們停留較久，得以有机会訪問文物局和文物界的一些专家，进行座談和个别



在波兰文化科学宮展出的敦煌壁画展覽



在波兰文化科学宫展出的敦煌壁画展覽

訪問，了解他們的工作情况。我們永远不能忘記三月一日第一次訪問文物局时那种热烈的情緒。接待我們的是局长和各处室的負責同志，他們說这是捷文物界第一次接待来自中国的文物工作同志，因此十分兴奋和高兴。在热烈友好的气氛中彼此进行了四个小时的談話，我們了解了他們文物局的組織情况，也介紹了中国文物界的一些情形。他們一再表示願意我們了解他們的全部工作，并供給我們所有需要的資料。这种坦率、热情和無私的精神，使我們深深感动。这样的座談会，后来又开了一次。我們从捷克南方和斯洛伐克旅行回来，还在一个晚間訪問了修复文物专家柯他布博士，在他家里和許多文物专家們会見，欣賞了数百张艺术文物的彩色幻灯片。又有一次参观了布拉格米古拉斯教堂修复壁画工程，专家格拉尔先生当場給我們表演修复技术。文物局又特为給我們放映了許多部有关保护古城和修复壁画的影片，使我們对一些未能亲临其地的古城也能在影片中認識它的面貌。我們参观各地博物館时也都受到了非常热情的接待，使我們留下了深刻难忘的印象。

三　在波、捷的参观印象

在波、捷四个月中，我們参观了近六十个城市和村鎮中的城堡、教堂、博物館、紀念館、名胜古迹等。当然限于时間，看得很不仔細，在这里只能选择几个重点分为三类，談談極其粗略的印象。

1、旧城的修复和保护

2、城堡和教堂的中世紀遺物

3、博物館、紀念館

旧城的修复和保护，在波兰不能不首先提到华沙。华沙自十六世紀末叶波兰国王西吉斯孟三世从克拉科夫迁都到这里来以后，宏伟美丽的宫殿和貴族的庄园就不断修建，华沙漸漸繁荣起来，成为欧洲一座古老美丽的城市。但是第二次世界大战給它带来了毁灭性的灾难，1939年九月希特勒匪帮占領华沙之后，就做出"消灭华沙"的罪恶决定，要使一百三十万人口的华沙縮小为八万人的小城，这八万人中六万是德国人，其余二万波兰人是留給德国人做奴隶的；那一百二十八万华沙人呢，一律送集中营焚尸爐燒杀。从此法西斯特别破坏队在所謂"科学家"的指导下，在华沙进行了有計划的破坏，华沙夷为一片瓦砾場，八十万华沙市民被屠杀，沒有一寸土地不浸透着死难者的鮮血。到1945年一月苏軍解放华沙时，残存的房屋不过百分之十五，标志着这座七百年历史名城的古典建筑物有七百八十多座完全毁灭。就是在这种情况下，波兰民族解放委員会做出了果敢的决定，宣布"华沙仍然是波兰的首都"，發出了"重建华沙"的决定。英雄的波兰人民以战爭和起义中所表現的那种勇敢和坚毅，执行了这个命令，华沙成为庞大的建設工地。十年之后，新的华沙从废墟中重建起来了。值得注意的是华沙的重建在保存原来城市面貌和恢复古代历史建筑物上有許多

杰出的范例，如整个旧城和新城以及一条新世界大街，都是完全依照原样恢复起来的，壁画、雕刻、窗飾、街灯等等，都保存了中世紀的風貌。波兰人民抱着热爱祖国首都、緬怀自己民族历史的崇高感情来重建旧城，把残留的一砖一瓦都嵌入新建筑內，作为波兰民族永远不可征服的象征，同时又改进了房屋內部的装修，使它适于今天人民生活的要求。尊重历史和关怀人民在华沙的重建中得到了最生动的体現。华沙一些历史名人如哥白尼、密茨凱維支、莫邦的紀念像也都在原地恢复了。在波兰北方波罗的海岸的革但斯克，也有一座旧城，在战时受到了徹底的破坏，現在也按原样恢复了。我們参观了那里一条可以称得起"金碧輝煌"的美丽的街道，每一座房屋都有雕飾壁画，有它独特的中世紀的艺术風格。許多艺术家参与了恢复重建工作，他們的工作做得十分細致。

在捷克斯洛伐克，保存旧城的工作更使我們惊嘆。这个只有十二万八千平方公里的不大的国家，列为文物保护的城市就有三十座以上，受保护的中世紀貴族宫堡和教堂数以万計。国家在發展工業的同时，每年要拨出很大的款項来从事古城古迹的保养和修复。我們参观了許多处这样的古城，人們在这里如同生活在中世紀，但是一切現代化的設备并不缺少，只是外观上保存了城市的原来面貌；新的建設都在旧城范圍以外，旧城中一石一木的改动都要取得文物局的許可；一般的修繕都由国家担負。可以說所有城市里的古老区域，几乎都成为保护区。国家特别頒布了一項关于保护珍貴的历史古物和具有古代历史風格的住宅区的法令来保証这些历史建筑物不受破坏。已故总統薩波托斯基同志在一九五六年新年广播演說中，說过这样引为自豪的話："除了創造新的以外，我們正在对反映我国人民过去的光荣历史的古迹进行修繕。作为第一个資产阶級共和国命运的主宰者和执政者的資产阶級，在整个共和国統治时期，在建設新建筑和修繕古代的建筑遺产方面所做的工作，还不及我們在短短的十年中所做工作的一部分。現在我国的劳动人民不仅在城市和乡村中建設自己的祖国，并且在認識自己的祖国。他們在研究人民的历史，熟悉自己所担任的工作。"这就是捷政府对待历史建筑物的态度。这些历史建筑物是被作为向人民宣传历史和爱国主义教育的具体实物的。这些古老建筑在新的时代依旧起着积極的作用。

不妨先談談首都布拉格，它可以說是捷克斯洛伐克所有城市的一个縮影。

布拉格是一座已有千年历史的古城，又是全国政治經济和文化的中心。它具有一种特别吸引人的魅力，被人們称作"金色的布拉格""百塔之城"。布拉格古老的市区和最新的市区有很大的不同，但就整个城市来說是很諧調的。布拉格的历史核心是弗尔塔瓦河左岸小山上的城堡区，在这里拥有哥特式的聖維特大教堂和旧皇宫，現在的总統府就在这里。連接城堡区的是"小城"，它的出現远在十世紀，十三世紀成为城市中心。那些弯弯曲曲的小胡同、古老的建筑以至市招、街灯几乎絲毫沒有变动地保持着当时刚刚建成时的面貌。在城堡区对岸的旧城也保存了十三世紀的面貌，古老的市政厅在战爭时曾遭受破坏，現在都已恢复了。旧城广場上的楊·胡司紀念像，市政厅的大自鳴鐘、教堂、白山起义紀念碑似乎都在向人們叙述捷克民族古老而光荣的历史。著名的卡尔洛夫大桥和查理大桥把小城和旧城連接起来，旧城南面的"新城"也是中世紀的城市，这几个部分构成了古老的布拉格城区，在这里有許多狹小弯曲的胡同，無数飾有尖頂或圓頂的古典建筑，只有新城北部經过十九世紀的改建，但仍保持了古典風格，著名的民族博物館和人民在节日集会庆祝的瓦茨拉夫广場就在这里。在布拉格，尽管有些人感到街道仍需扩充，但这些古老建筑和狹窄的胡同仍被坚决地保存下来了；甚至有些早已毀灭了的建筑也恢复起来了，如維弗列耶蒙斯基教堂，是十四世紀胡司宣传革命思想的大本营，就是战后根据文献和地下考古材料重建的，現在已辟为胡司紀念館。可以說，整个布拉格旧城区，乃是陈列在街头的中世紀博物館，也是罗馬式、哥特式、巴洛克式、文艺复兴式、洛可可式等各种古典建筑物的大展覽。"金色的布拉格""百塔之城"的称号就是由此而来的。布拉格街头雕刻之多也是惊人的，瓦茨拉夫广場、民族剧院、查理大桥都可以說是露天的雕刻展覽館。这些丰富优美的历史艺术紀念物和建筑，使布拉格成为欧洲名城，捷克人民以此驕傲。斯洛伐克的首府布拉迪斯拉發也是一个很好的范例，这个城市在战后有很大的發展，但新的建設絲毫不曾破坏以多瑙河畔小山上的古堡为中心的旧城区，而且这个在1811年因遭大火只剩了四周城墙的古堡已經兴工修复了。在旧城区照样保存了狹小的城門、街道和煤气点燃的古旧街灯。

作为整个文物保护的城市可以举出許多，如我們到过的克罗莫洛夫、因瑞赫夫·哈拉台斯、塞邦尼、达尔齐、納米茨基，巴尔基諾夫、列伏卡和我們在影片中所看到的泰波等都是。在克罗莫洛夫所有街巷仍沿用古代名称，建筑門窗皆中世紀样式。我們曾在一个博物館看到描写这个城市風景的古代

繪画，和現在这个样子毫無差别，只是人物服飾不同罢了。因瑞赫夫·哈拉台斯、塞邦尼的許多古堡和教堂都完好地保存着，甚至連十五世紀厨房的烤肉爐、肉案、粗陶盘都放在那里原封未动。我們在达尔齐的古堡住了一夜，在月光下漫步，恍如置身于数百年前的世界。这个城市的广場很美，有三座雕像群，市街房屋有各种不同样式，但很协調，有两座文艺复兴式的住宅正在修繕，揭去后代所加的表層，恢复其本来面目。

从上面極其簡略的介紹，我們已可以体会到波、捷人民对于体現了自己民族历史的古代建筑物的热爱，这种精神令人感动也是值得我們学習的。

城堡和教堂的中世紀遺物。在波兰首先要提到克拉科夫的华威尔故宫。这是1507——1548年的文艺复兴式建筑，位于維斯杜拉河畔一座風景优美的小山上。波兰在十八世紀末叶三次被瓜分，华威尔故宫也受到外国侵略者的蹂躪，曾被奥地利占用作为軍营，使宫中文物遭受很大破坏。1905年波兰人民向奥購买，开始修复并陆續收集散失的文物，漸漸成为現在的規模。故宫建筑分三層，楼下为貴族供职处和文書档案保管所。楼上归皇室使用，其中完全依原样陈列，有許多珍貴的文物，如壁毯、油画、家具、兵器等。我們参观了三十多个陈列室，最使我們感到兴趣的是土耳其全份营帐，这是十七世紀在維也納战敗土耳其所得的战利品。使臣厅天花板有木雕历史名人头像，演武厅四壁有壁画，也很吸引人。这些大厅都非常富丽，陈列的文物虽不多，但品类不少，每个室中都有足供留連欣賞的精美的艺术品，如油画、雕刻、家具、瓷器等。屬于故宫范围还有一个教堂，其圓頂以純金鑄成，教堂內部有許多著名的宗教繪画和雕刻。地下室为历代帝王陵墓，波兰十九世紀最伟大的詩人亚当·密茨凱維支和另一著名詩人尤利烏什·斯洛伐斯基的遺体也埋葬在这里。华威尔故宫还特辟了一个专門陈列室，陈列自克拉科夫广場聖瑪利亚教堂移来的著名的維茨·斯特沃施的木雕群。这些雕刻曾于1939年被德国法西斯劫去，战后追回，經过好几年的修理才复旧观。斯特沃施从1477年着手雕刻这些作品，經十二年才告完成。虽然是宗教題材，但所表現的人物服飾、建筑、家具、風景，都反映了十五世紀社会的眞实情况。人像刻画非常精細逼眞，衣服質感也很精确，可以看出欧洲文艺复兴前期的艺术家，对人体解剖已具有丰富的知識和表現才能。这些雕像群被公認为古代現实主义的杰作。故宫还藏有許多文艺复兴期的油画，有一幅达·芬奇的"妇人与貂"，是繪画中的瓌宝，画得非常精細眞实，可以和"莫娜丽莎"比美。此外还有菩提徹利諸名家的作品。

波兰北方馬尔堡的十字軍古堡也很有名。这是十三世紀德国十字軍侵略波兰的大本营，在历史上很重要。这古堡建于1274年，至1398年才完成，規模極大。当初德国十字軍远征耶路撒冷异教徒失敗后，退駐意大利南方，十三世紀初，波兰与普魯士部落作战失利，封建大公康拉德·馬佐維茨基輕率地求助于这支条頓騎士团，引狼入室地招来了德国十字軍，把馬尔堡作为他們的京城。十字軍以宗教和武力的压迫加在波兰人身上，不許也們捕魚种地，并从德国大量移民，推行同化政策。十字軍征服波罗的海沿岸的战爭是非常残酷的，馬克思曾經这样描写："騎士瘋狂了。……外国征服者深入国家的內地，砍伐树木，疏干池沼，消灭当地居民的自由和拜物教，建立德国式的城堡、城市、寺院、庄园和主教职位，居民沒有消灭的地方，便被变成了奴隶。"到1457年波兰軍队才打退了他們，占領了馬尔堡。但是1772年波兰被瓜分后，馬尔堡又落到德国侵略者手里，直到1945年苏联紅軍解放此地以前，它一直都在德国势力范围之下。堡內防敌的碉楼、死囚牢、刑場、宴会厅、財宝庫、粮仓、会議厅、教堂等，都完好地保存着，反映了条頓騎士团的奢侈生活和对波兰人民的残酷統治。参观者可以在这里重温历史，从中吸取教益。

在捷克斯洛伐克，古城堡首先要提到布拉格宫。布拉格宫共有大小八百个房間，仔細参观須一个星期，我們只参观了主要的几处。其中拉吉斯伐大厅是古代国王举行加冕大典的地方，現在捷克斯洛伐克仍保持了这个历史传統，总統即位也在此举行典礼。1948年六月捷克斯洛伐克第一个工人阶級的总統哥特瓦尔德在这个大厅宣布就职，是这个大厅的一件历史性事件。1953年哥特瓦尔德总統逝世，薩波托斯基繼任，也是在这个大厅举行典礼。这礼堂为哥特后期样式，圓屋頂作花朵放射状，很美丽。十六世紀时这里曾作为演武厅，十七世紀辟为宫中市場，国王在此收購外国的奇珍异宝。大厅旁是旧国会議事厅，里面还保存了国王、教皇和貴族的座位。旧王宫部分是坚固的石建筑，窗孔很小，墙壁坚厚，有如监獄，居住不舒适，但当时在防敌上是很适用的。这个王宫經多次修建，在院子里可以看出有四層，为罗馬式、哥特式、哥特式后期、文艺复兴式。現在里面已作博物館，陈列品中重要的有查理四世石像和当时宫庭用具、兵器等。王宫旁有圓塔式监獄，囚犯从一圓井口投入便不复得見天日，据云十五世紀捷克有名的英雄达里波尔即被囚禁于此。监獄旁是有名的"黄金巷"，是一排簡陋的小屋，为宫

庭炼金术士所居。这些房屋原已成为平民住宅，解放后政府特把它全部收購，按原式布置，供人参观，里面还做了一些蜡人像，如宫庭僕人、衛士、炼金师等，形象及布置非常逼眞，好像他們仍在其中生活。布拉格宫有好几个教堂，最大的是聖維特教堂，是十四世紀哥特式建筑的杰作，非常高大壯丽。教堂中照例有許多油画雕刻，地下室也是国王陵墓，查理第四的銅棺就安置在这里。教堂中还貯藏有全国最貴重的珍宝。

离布拉格三十八公里的卡尔希登古堡也很有名，这是在国王查理第四亲自指导下修建的，自1348年兴工經十七年才告完成。古堡位于高山上，形势很險要，分王宫、教堂、碉楼三部分，保藏有許多壁画、雕刻和油画。最高的是碉楼，其中还保存有大堆的石弹，最大的圓径达一尺五寸。頂上一層是貯藏珍宝和重要文献的大教堂，也是古堡精华所在，墙壁鑲嵌各色宝石，屋頂是純金的，嵌許多水晶石，象征星斗，珠光宝气，耀人眼目。名貴的还有133幅先知聖者的画像，都是多篤萊克的名作。这个古堡充分体現了封建帝王的豪奢、权威和中世紀城堡的建筑思想。中世紀粗暴的权力、連續不断的战爭要求城堡的建筑必須合于防衛和攻击敌人的条件，因此大都建筑在高处，外部形式朴素簡单，沒有豪华的装飾，而內部住室和教堂則非常华丽。碉楼之間互有連系，但又可以独立，使敌人即使夺得一个碉楼仍不能占領整座城堡。在里面居住的人，过着与世隔絕的生活。我們参观了許多城堡，都有这种共同的特点，足以說明当时封建主所关心的只是如何掠夺别人和防衛自己。

在摩拉維亚中部阿罗木茨州的司丹堵克堡也是很重要的一处，它是元代拔都西征的終点，蒙古鉄騎扫蕩欧洲，但到这里沒有攻下这座堡垒，便不能再西进一步。这古堡建于1269年，它是石头的历史見証人，后来它作为貴族住宅，里面存了許多珍貴的文物和艺术品。类似的城堡可以举出許多，規模最大的要数克罗莫洛夫古堡了。这个古堡除了碉楼、监獄、教堂、貴族住宅等应有尽有外，还有五十間貯藏圖書的房子，半公里长的桥廊，占地十二公頃的賽馬場和宫庭公园，一个容五百人的剧場，一个专供化装舞会用的大厅，这些建筑几乎占去了半个城市。內部的装飾也很华丽，貯存文物非常丰富。赫魯勃加的城堡是英国式的，也很华丽奢侈，但貴族一年当中不过在这里住上一两个月。因瑞赫夫·哈拉台斯的古堡有一个特殊的巴洛克式圓頂建筑，名"夏宫"，是个舞厅。乐队在地下室演奏，地面有专通乐音的小孔。厅四壁浮雕都是精美的陶制品。这个古堡中有壁画，还藏有許多名画。达尔齐古堡規模也不小，藏品很丰富，有几个非常华丽的大厅，里面都有精美的古代家具、油画、壁毯、瓷器等，还有一个武器庫和一个珍禽异兽的标本室，可以看出貴族对狩猎的特殊爱好。在捷克有占国土三分之一的森林，野兽很多，但貴族們还要远到非洲去打猎，把猎获品制成标本来炫耀自己。納米茨基古堡也很大，藏有許多油画、壁毯和近万册圖書，还有中国的花瓶、刺綉品等。当时中国瓷器对他們来說是特别珍貴的。每个城堡都根据城堡的特殊嗜好有它的特色，而中世紀的城市都是以城堡为中心形成的，封建貴族的城堡成为城市中最主要的建筑，至今閃爍着捷克古老文化的光輝。

教堂中最著名的除了布拉格宫的聖·維特大教堂外，有布拉格的米古拉斯大教堂，这是欧洲最美的文艺复兴式建筑之一。其中有克拉克尔在1762年所作的著名壁画，現在正在进行修复。阿罗木茨的瓦茨拉伐教堂以貯藏珍宝得名。布拉迪斯拉發的瑪尔金教堂，有十八世紀名雕刻家奈尔所作瑪尔金騎馬銅像，有很高的艺术价值。沃德涅尼的聖母降生教堂以阿萊什的壁画著名。朵皮茨的罗馬式石造教堂也很有名，特别是拱門石雕很精美。列伏卡教堂有十四世紀列伏卡大匠所作的著名木雕"耶穌降誕"，也有精美的壁画，高达19.5公尺的欧洲最高大精丽的聖龕。巴尔基諾夫教堂也有精美的木雕聖像。总之，在捷克斯洛伐克几乎每个城市和乡鎮都有教堂，这些教堂可以称作中世紀美术博物館，保存了許多中世紀有名的建筑、繪画、雕刻、家具等，在艺术样式上有罗馬式、哥特式、巴洛克式、文艺复兴式、古典式等等，有的在一个教堂中即表現了許多不同时代的不同艺术样式。研究中世紀人們的意識形态和美术演变，教堂可說是一部系統的編年史，它存在的意义大大超出了宗教的范圍，所以捷政府化了很大力量来保护这些教堂，把它作为国家宝貴的文化財富之一。

（下期續完）

談談“陈列主題結构”

——学習陈列方法的笔記

宋　伯　胤

布置陈列是一种科学工作。在陈列工作开始以前，我們必須制定一个陈列計划。

陈列計划是实現陈列性質，滿足陈列要求，指导实际工作的科学研究工作之一。編制陈列計划的全部过程，就是全部的科学研究过程。过程中的每一个环节都在要求我們具有刻苦鑽研和批判的态度以及創造性的劳动精神。陈列計划的思想理論水平愈高，陈列質量就愈能提高，而陈列就能愈快地实現。

(一)陈列計划的三个組成部份

什么叫陈列計划，陈列計划包含着哪些部份，这些問題过去我們是不太明确的。根据苏联的經驗，一个陈列計划由三个相互联系的部份組成，即“陈列主題結构”，“主題陈列計划”和“陈列圖式”。在起初，对这三部份我們的理解很浅薄，經过几次实践，逐漸对它有了一些認識，而且体会到这三部份的确是互为因果缺一不可的。

主題結构，是“将所有陈列各类主題与副題，按照邏輯关系与年代順序列出提綱，并附有陈列室陈列的說明”。每一条提綱都承担着說明陈列目的和任务的一定分量，都有它在全部結构中的一定位置，都有它們的內在的有机联系。陈列提綱往往受着两种必然的約束，一种是它必須为陈列的目的和任务服务；一种是它必須从这个博物館的藏品出發。科学工作者在編制主題結构时的任务就是要善于处理这种矛盾。意思是說在主題結构中既要充分發揮藏品的作用，也要使結构的每一部份都有符合陈列要求的显明的性格，使人一看就知道这一条提綱是在說明全部陈列中的哪个問題，它和其他几条提綱有些什么关系，并且是用怎样的藏品来說明的。

关于“主題陈列計划”，在一开始学習时，覚得它和“陈列主題結构”有些混淆不清，主題陈列計划是由两个相互关联的部份构成：一个是主題的部份，表明陈列的內容；另一个是陈列的部分，决定对于該主題的展出所需要的一批陈列品。也就是說，主題陈列計划是主題內容的詳細說明，同时也决定展示該主題时所需要的一批藏品。

我們体会所謂主題陈列計划，它包括的內容有三个：

第一确定每一主題与付題的陈列品；

第二确定每一主題、付題和陈列品所必須的輔助材料；

第三确定每一陈列品的文字說明。

这就是說編制主題陈列計划的中心任务是根据主題結构揭示陈列品和組織陈列品。

为了方便，我們把主題陈列計划称为陈列說明書。

陈列計划的第三个組成部分——陈列圖式，一般有两个內容：第一，陈列平面与墻壁分配圖式，它是按着陈列要求对主題結构的平面分配的設計；第二，柜內陈列設計圖式，它是每一主題的陈列品的陈列設計。这两种圖式是編制陈列計划的最后表現，也是科学研究的具体阶段。因此它不仅只是陈列計划的圖式化，而且也是現場工作时唯一的指示計划。它在現場布置中所起的作用和一个建筑工程在施工阶段所本的“技术設計圖紙”一样。

陈列提綱、陈列說明書和陈列圖式就是一个陈列計划的三个具体內容。与这三个內容相适应的是三个工作阶段的划分和科学工作者、美术工作者在全部工作过程中的适当分工。

第一个阶段是制訂陈列計划，第二个阶段是陈列的布置設計，第三个阶段是現場布置。我們的体会是必須按着这三个阶段走，“步步为营”，不能乱。而且第一个阶段的工作做得愈充分，質量愈好第二、三阶段的工作就愈見順利和良好。从时間上講，第一个阶段最好要占全部陈列工作过程中的五分之三的时間。意思是說我們必須在編制陈列計划上付出更多的时間和精力。

(二)怎样編制“陈列主題結构”

編制陈列主題結构就是編制陈列提綱。它是第一步工作。在着手編制时，首先要解决的問題是明确陈列的目的和任务。所謂陈列的目的与任务，頗大程度是由博物館的性質决定的。新入藏的藏品在許多場合可以对陈列提出新的目的与任务；但它还

必須服从这个博物館的性質。

陈列的目的与任务是全部陈列的指导原則。在工作进行中，我們必須努力使这个原則深入人心，貫徹到每一工作中，作为检查陈列效果的标尺。

現在，举山东博物館历史之部的陈列目的做为例子：山东历史之部的陈列，是以馬克思列宁主义为基础的历史知識，啓發山东人民热爱祖国，热爱山东，热爱劳动，为完成祖国的社会主义建設而奋斗。我們可以看到这个陈列是以什么做为全部活动的基础，陈列的目的是什么，并且是从哪几方面来体現这个目的的。

陈列的目的不能流于形式，更不能成为泛泛的空談，因此它不是概念化的条文，而是陈列計划的最具体的原則的概括，也是指导和检查陈列效果的唯一的依据。

陈列目的确定后，我們就要进一步研究陈列的主題或付題了。这一阶段的工作是要根据陈列的目的来确定从哪几方面来实現陈列任务，并且确定这几方面的邏輯关系和它們承担的不同的分量与地位。

每个博物館的实际情况虽有不同，科学研究的开展虽有程度上的差异，但在研究陈列主題結构的"起点工作"方面却是一致的。"起点工作"就是研究自己館里的藏品。

研究藏品是博物館工作的主要特点，但在着手編制陈列主題結构时它更具有重大的意义，藏品是博物館全部活动的物質基础。对藏品的研究程度正好說明我們是否能够充分利用这个物質基础和說明一个博物館的陈列質量。我們認为所謂陈列的思想性，首先就表現在对藏品的正确理解和全面認識上。只有做到这一点，才能使藏品發揮它应有的作用，才能使藏品为陈列的目的服务。

在研究藏品的时候，我們曾經試用过一种"陈列品卡"。(見右栏的表)

这种"陈列品卡"和保管部分的"編目卡"是不同的。卡片首先要求从陈列品的特点和历史入手，正确地了解陈列品，研究它的陈列效果和对主題的說明作用。其次还要研究它需要怎样的文字来說明它在主題結构中的地位和作用，研究它需要怎样的輔助材料和修整計划，增加它的說服力和感染力。最后还要列出研究这件（或組）陈列品的必需的資料索引，其中应該包括原始材料如發掘报告、調查記录和过去發表的研究成果的。这种卡片对編制陈列主題結构有用，对說明員同志編写講解稿子也有用。

但要指出，研究藏品并不是把"陈列品卡"填一

陈列品卡

陈列主題					
陈列副題					
陈列品名				件数	
陈列品内容	質料			时代	
	入藏历史			用途	
	产地或制作者			保存情况	
	体积	长 公寸 高 公寸 寬 公寸 腹径 公寸		存庫編号	
文字說明					
輔助材料	名称			規格	
	装璜			材料	
整修計划					
資料索引				陈列品照片 比例：	

* 双栏以內各項在下阶段工作时再填写

下就算完了。填写"陈列品卡"是研究藏品的一个手段，并不是目的。

研究藏品的主要根据是什么呢？苏联的經驗告訴我們："博物館工作者不应局限于考証文物史料的眞实性、时間、地点、作者和制作情况，他应当指出这些史料的目的与內容，确定它的可靠性，确定它在研究某一时代的意义，确定它在博物館的陈列主題中的地位与性質，对于苏联历史革命前期的史料說来，进行阶段的分析是極为重要的"(文物参考資料，1953.10.132頁)。例如明代的棉布，我們对它的出处、年代等，無疑地要加以認眞考察。但我們的工作絕不应該停止在这里，还必須从陈列它的目的与意义方面来考察，从明代棉紡織業在国民經济中占有的地位来考察，从东南地区商業資本和家庭手工業的关系来考察，从生产組織与生产技术来考察。这些工作对于一件藏品是必不可缺的鑒定，否則我們就不可能作出質量較好的陈列。

在研究藏品时，校对藏品的可靠性是一項很严肅的工作。对陈列出来的任何陈列品都应該是眞实的。

总起来講，研究藏品是編制主題結构的第一

步；而且是有关鍵意义的第一步。

陈列目的明确，館藏的藏品經过研究，到了开始着手写陈列提綱的时候。在通常的情况下，这个工作是交給館內的設計人員来进行的。完成的初稿，不仅經过館的学术会議討論，还要很好地組織，借重社会力量参加研究，帮助修改。如果是一个新建的博物館，館內的力量薄弱一些，在一开始就采用"开会凑提綱"的方法也很好。所謂"开会凑提綱"即是邀請对这一陈列內容有研究的社会人士来开会，一点一点地"凑"。这样凑出来的提綱相当前边提到的初稿，还要經过几次討論和修正。

如果是一个历史性的陈列，在編制主題結构之前，先編一个历史年表还是很有帮助的。这个历史年表的要求不高，它起的作用是提供有关事件、人物、运动、制度兴革、战爭等等資料，帮助我們更全面地研究陈列提綱。表的样式如下：

年　代	提　　綱	內容摘要	材料出处

研究主題結构时，除了上述的要点外，最要坚持和貫徹的是群众观点，因此必須考慮以下三点：

第一、我們从几个方面或几个問題向群众显現陈列的要求；并且在这些方面或問題中，哪些是要向群众特别說明的主导部份。

第二，要研究这种結构能不能使观众明显地感覚出它的每个組成部份都是有机联系着的。

第三，所用的文字說明，要从能否充分显視陈列的要求、观众能否正确而迅速地接受陈列的內容来出發研究。二者互为表里，不能有所偏倚。如果把这一步工作单純地看作文字功夫，在它上面花过多的时間去推敲字句是徒劳無功的。

群众观点应該具体地体現在主題結构的平易近人和一目了然。对这个問題，我們的理解虽是这样，但在实际工作中常常是碰到許多困难。

現在举一个例子說明。（見78頁表）

这个主題結构是从陶器的發生、瓷器的發明、瓷工業的衰落和解放后陶瓷工業的大放光彩等四方面来說明陈列要求的。每个主題之下又按着每一历史时期陶瓷工業的特点来进一步充实主題，从而使主題結构的內容更加明显具体。就这个主題結构看，它是比較全面而有重点地反映了我国陶瓷發展的客观情况的，观众可以从这里获得对祖国陶瓷的較完整的認識。那末，我們能不能說这个主題結构就是很好了呢，还不能就这样輕易判断一个主題結构的好坏。因为我們研究或者审查一个陈列主題結构，不能只从它的文字本身着眼，最要紧的是看它用什么內容来实現主題、付題以及主題与主題、主題与付題之間的邏輯关系。所以主題結构的好坏絕不能把它和內容分离开来研究。就是說，一个好的主題結构，不仅要看它能不能达到陈列的要求，能不能作到平易近人，而且重要地要看它用一些什么样的陈列品来表現主題結构。陈列內容的好坏对于判断一个主題結构的好坏是有决定作用的。

前面提到的主題結构中有一个副題："宋代的陶瓷工業达到灿烂成熟的阶段。当时除了几个著名的官窑外，民营的瓷窑遍及全国。瓷器成为对外貿易的主要輸出品之一"。这个副題显然是要說明三个問題：第一，宋代瓷器的成就；第二，官窑与民窑；第三，对外輸出。可是实际呢？我們在这个副題下面展出的陈列品只有越窑、龙泉窑、磁州窑、耀州窑、建窑、景德鎮窑等瓷器。这就使主題要求和陈列內容产生了不尽适应的現象，从而使观众得到一个印象：主題結构的架子大，东西太少。

为什么会产生这种缺点呢？主要的原因是編制主題結构的工作还不是从藏品出發，即是說主題結构还沒有眞正地反映了藏品的收藏广度和对藏品的研究的深度。其次，构成这种缺点另一因素是对陈列的目的性研究得不徹底，往往是全面开花，沒有結結实实地掌握住自己館里的藏品的特点和举办这个陈列的意义。因此我們說，在研究主題結构时，必須首先占有藏品（包括着收藏的广度与研究的深度），必須很好地研究这一陈列的目的与任务，还必須在这一陈列所涉及的专業知識方面（例如陶瓷的生产过程、生产工具等）花很大功夫。事实証明，这三部分的研究工作的質量是决定着陈列質量的。

举例說吧，对于"祖国的陶瓷"这样一个展覽，我們首先要了解和掌握藏品，看看藏品中都有哪些东西，其中哪些东西是經过研究的，研究的結果怎样，哪些是需要現在就着手研究的，怎样去研究它，同时，我們还要很好地研究这一展覽的目的。假設"祖国的陶瓷"这一展覽的目的是向人民群众宣传祖国陶瓷制造業的伟大成就，通过实物材料，进行一次爱国主义教育。那末，我們是怎样实現这个陈列目的呢？就"祖国的陶瓷"展覽看，我們是从四个方面来組織陈列品的。这四个方面是不是完全并列呢？不是的，在陈列要求上，第四部份，即新中国成立以后在陶瓷工業方面的恢复与創造是占有極重要的地位的。因此在主題結构的比例上，就必須給它一个較重要的地位和較大的比例。也即是說要从

'祖国的陶瓷'展覽主題結构（稿）	
主　題	一、陶器的發生和發展，說明古代人民成功地創造了一种具有重大經济意义的生活用具。
副　題	（一）　人們在原始社会就学会了制造陶器。
	（二）　古代人民在制陶技术上，起先是手捏的，籃制的，圈泥的，后来学会模制和轉盘的方法。
	（三）　到了距今約三千年的殷代，在个别地方出現了专門的窑場和陶工，制造出精致的白陶、火候很高的硬陶。發明了塗在陶器上的釉藥。
	（四）　从周代到汉代，逐漸出現了官营的制陶工業。各种画彩、綠釉的陶器很盛行；还做出井圈、水管、磚、瓦等等建筑材料。
主　題	二、瓷器的發明是劳动人民在制陶技术中长期摸索試驗的結果。許多样式、釉色、花紋装飾的用具出現了，并进而發展成造型与繪画的綜合艺术。
副　題	（一）　到了晋代，瓷器發明了。隋唐时代除了燒制日常用的青黃色釉的器具外，还創造出許多美术工艺品。
	（二）　宋代的陶瓷工業到了灿烂成熟的阶段。当时除了几个著名的官窑外，民营的瓷窑遍及全国。瓷器成为对外貿易的主要輸出品之一。
	（三）　从元到明，瓷器的制作技术不断提高。明代的"青花"和"五彩"是馳名的杰作。当时最大的制瓷作坊是在江西景德鎮。
	（四）　清代前期，景德鎮除官窑外，有民窑二、三百处，陶工二十万人，形成一个巨大的手工業中心。它的产品不仅暢銷国內，而且活躍在国际市場上，为我国爭来"瓷之祖国"的称号。
主　題	三、鴉片战爭后，由于洋瓷輸入和封建剝削的加剧，瓷工業逐漸衰落。到了国民党反动統治时期，愈加陷于一蹶不振的境地。
主　題	四、全国解放后，陶瓷工業在恢复生产、提高質量的基础上，大放光彩，制造新的产品，为国家工業化服务，并努力做到經济、美观、实用，滿足人民生活上的需要。
副　題	（一）　解放后，人民政府对陶瓷工業的投資，使它很快地恢复起来。
	（二）　生产过程中，部分地使用机器，提高了生产質量。
	（三）　大量制造出人民生活日用的必需品。
	（四）　制造出电工、化学、建筑等器材，为国家工業化服务。
	（五）　老工人和陶瓷美术家合作研究，恢复了失传的釉色。
	（六）　陶瓷工人組織生产合作社。
	（七）　陶瓷产量逐年增加，对外貿易額年年扩大。

質与量上体現第四部份的主导部份的地位。

在工作的实践中，我們体会到編制陈列主題結构，实际上就包括着陈列品的組織工作。意思是說，在編制主題結构的过程中，除了首先研究陈列的目的任务外，主要是解决根据陈列的目的如何从藏品中組織陈列品，并且通过文字来实現陈列品的相互依賴性和每件陈列品对陈列目的的从屬关系的問題。具体講，主要工作有以下五点：

① 确定陈列的目的与任务；

② 仔細地分析陈列的目的与任务，研究它的組成內容；

③ 研究有关的藏品；

④ 确定从几个方面来滿足陈列的要求，进而确定每一个方面的正确意义、地位和它們之間的关系。

⑤ 利用文字把研究的結果記录下来。

到这里，一个陈列主題結构就算初步編制成了。

参观重庆市博物館

楊兴隆

陈列館外景

重庆市博物館通过实物、标本、模型、圖片和輔助文字材料布置的"四川自然富源""历史文物"陈列，生动形象的展示了四川丰富的自然資源及其远大的开發前途，闡明了四川悠久的历史和灿烂的文化。

肥沃的土壤和可爱的森林資源

四川自然富源陈列室首先展出了土壤、农畜、森林等巨幅圖表，使我們对四川的土壤与农林有一概括的了解：在广闊四川土地上分布着各种肥沃的土壤、富有經济价值的作物、在四川盆地边緣上分布的丰富森林資源等。陈列介紹了四川平原区、丘陵区、山地区和高原区的各种土类，指出这些土类有着高度肥力，适合耕种多类作物，但目前由于我国耕作技术水平还不高，在土壤利用上还存在着極大的潜在力量，因此，必須很好地学習苏联和各民主国家以及外地先进的耕作技术，大力挖掘土壤潜力，不断提高单位面积产量，爭取农業大丰收。

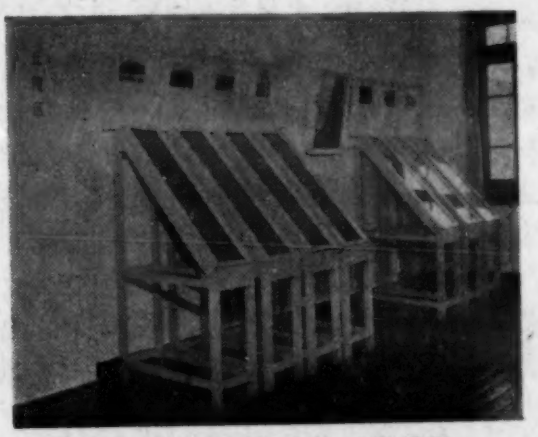
第二間陈列室挂着一幅表明四川不同树种的分布情况的圖表，其中很多优質树种是我国重要的建筑材料。另外有森林的副产品，如著名全国的四川五棓子和桐油以及五棓子加工制造的各种生活用品和电气工業的絕緣器材等。

生动的虫魚鳥獸

这部分陈列了四川家蚕生长过程的各期实物标本、优良蚕茧标本、馳名中外的"蜀錦"和絲織品生产过程的圖片。最引人注意的是四川特产岩鯉、江团、重达百余斤鱘魚以及农業益鳥和害鳥。实物标本制作得非常精致，姿态生动。另外还以表現生态的方法陈列着栩栩如生的本省特有的兽类标本，如危害农業的豪猪、狗獾和果狸等，稀有动物羚牛、小熊猫、云豹、苏門羚麝和鼹鼠等。另外，通过在陈列室的尽头展出的一幅巨型的"四川兽类分布圖"，向观众介紹了四川兽类分布的輪廓。

丰富的地下宝藏

当我們步入这一陈列室时，首先呈現在眼前的是一塊一尺左右的鉄矿，这是聞名全国的四川鉄矿。这个地方的鉄矿儲量为五亿吨左右，主矿长达15公里，矿層最厚的有100多公尺，是西南最大的一个鉄矿，它的藏量足够在西南建立一个巨大的鋼鉄基地。陈列还介紹了四川丰富銅矿及其他金屬矿产，其中会理的銅矿含量可达50—60%，在世界上也是少見的。矿产陈列室的第三部分是燃料矿产。摆在最前面的一塊質地优良的煤是四川煤蘊藏量最丰富的中梁山的产品。从一些四川地質圖和燃料矿产分布圖，介紹了在四川盆地的四周和中部一些地区都蘊藏着丰富的煤矿。近年来四川發現不少



四川丘陵区土壤剖面标本及景箱

鉄矿标本

巴蜀銅器

地区蘊藏丰富的石油和天然气，这里陈列有重庆石油沟的石油、天然气及其制成品——碳黑。

四川不仅有丰富的金屬矿产和燃料矿产，而且有丰富的非金屬矿产。这里介紹了著名的自貢盐矿、农業肥料磷灰石、与世界优等云母媲美的丹巴云母矿，比世界最长石棉矿更长的石棉县石棉矿等。为鼓励大家积極报矿，为国家提供更多的工業原料，陈列的最后展出了群众报矿标本。

悠久的历史和灿烂的文化

这部分陈列了中国历代文物，同时結合地方情况突出介紹了四川文物。在旧石器时代和新石器时代陈列室里展出了資陽县出土的人头骨——資陽人——和近年来在綿陽县發現的灰色坚硬的陶器以及成都發現的大石文化。通过这些文物和輔助材料，說明了在一万年——一百万年以前，四川盆地已經有人类居住和活动了，在五千年——一万年以前四川文化已經逐漸發展起来。

最吸引人注目的是巴蜀文化——四川古文化。这里陈列有成都羊子山、昭化宝輪院及重庆冬笋壩出土的周代銅剑、銅釜、船棺等。它們在制造形式和質地等方面都極相似，可以說明巴蜀是同一文化系統。过去有人怀疑巴蜀文化的存在，这些文物的出土解决了这个問題。从这些文物的制作技术和質地优美看来，可以知道远在周代四川的手工業已經很發达。而簡陽出土的汉代鉄鏵、广汉出土的汉代鉄鋤和綿陽出土的汉代鉄鎌，証明四川劳动人民早在汉代已經使用鉄工具生产了。陈列的德陽、成都羊子山等地出土的画象砖証明汉代建筑显著的成就。建筑的宏伟及曲院迴廊，显示了劳动人民高度的智慧和技巧。

在两晋南北朝时代，国內年年战爭，經济文化遭受严重破坏，在这样的情况下，四川的陶瓷工艺仍然有所發展，昭化、成都出土的双耳壺、瓷碗、銀釵和銀手鐲等都制作得非常精巧美观。

唐代的四川陶瓷工艺和雕刻技术有高度發展。成都大佛寺的唐造象形象生动，雕刻技巧也很成熟。四川大邑瓷堪称質形并美。另外还展出了伟大詩人——李白的画象及其詩篇。

宋元时代四川的眉山是全国雕板印刷的中心之一，成都也形成为全国著名的工商業城市之一，瓷器工艺也有显著成就。重庆大渡口出土的宋代影青碗，無論在色彩和造型方面皆有其独特的風格。在文化上，四川是宋代一些杰出的文学家的故乡，这里陈列着东坡先生的手稿。

最后一間明清陈列室里有两件明代四川女英雄秦良玉的服装及一批聞名全国的"蜀錦"，它們吸引了很多观众的注意。

参观了历史部分的陈列，就好像学習了一部四川古代史，而整个的博物館的陈列乃是一座向群众传播知識的課堂。

四川大邑瓷

文物工作報導

上海市　上海市發現三件珍貴文物

上海市發現了七尊明代鍍金銅像，三間明末时期的民房和二百多年前織的棉布一塊。这是該市蓬萊区繼一九五六年十月結束文物古迹普查工作后的又一个大的收获。

七尊明代鍍金銅像是在該市最大的道观——南市方斜路白云观內發現的。每尊都有一人多高，近千斤重。其中二尊是放在三清殿內的。天师，一名許旌陽，一名薩收坚，文人衣飾，姿态稳重。其余五尊都是放在救苦殿內的天将，身着盔甲，手握宝劍，全副武士装束。据区人民代表白云观的楊祥富老法师說：这七尊鍍金銅像，是由外地移来白云观的。經市文物专家鑒定，認为它和我国著名的道教胜地武当山紫霄宮等道观內的部份銅像是一样的，且是該市独一無二的銅神像。

所發現的明末时期的三間民房，座落在大南門白漾弄九十八号，南向。八扇貝壳窗尚完整，每扇上并有荷花、麒麟、山水等木雕。柱头上除斗栱外，还有替木。梁架上也有"七朱八白"。对研究上海古代人民生活提供了資料。

一塊二百多年前織的棉布，是在青龙禅院發現的。有五尺見方，上写着"清乾隆十九年"的字样。大概是当时信徒献給該寺包札东西用的。这塊布对于研究上海棉織業的發展史有相当价值。

（顧炎堉）

辽宁省　鞍山市及辽陽市郊外新石器时代文化遺址的分布

由于近几年来，在鞍山市及辽陽市郊外一帶地方，进行了詳細的地質調查研究工作，又因为研究第四紀地質，所以特别注意研究新石器时代文化遺址的分布。茲将所見到的主要遺址六处簡略的介紹出来，以供今后对于这一帶地方进行田野調查研究工作初步的参考。

1. 东鞍山位于鞍山市南約 9 公里，呈丘陵地形，西北临鞍山河，比高約 200 米。一九五三年在此处作野外地質調查工作中曾經發見过石鏃碎片一个。

2. 大孤山位于鞍山市东南約 10 公里，为孤立的丘陵，比高約为 170 米，以前曾在此处發見过斗斧（鶴嘴状石斧）。

3. 櫻桃园位于鞍山市东北約 15 公里，呈丘陵地帶，比高一般为 100—150 米，此处曾發見有石圍（巨石文化之一种），并于櫻桃园采矿地附近發見过石器与土器。

4. 辽陽市大南門外 0.5 公里，为一冲积層，临护城河（通太子河）。过去曾在此处發見过石斧（磨制石斧）。

5. 新城（即清初所建的东京城）位于辽陽市城东 1.5 公里太子河的东北岸，地形呈一个单独的小丘陵，比高約有 50—70 米，曾在此处發見过石鏃土器等碎片。

6. 迎水寺位于辽陽市城东北 2.5 公里的地方，为一个近于老年期的丘陵地形，过去曾發見过磨制石鏃，現在还可以看到土器与石器的碎片。

上述各文化遺址所發見之石器，多以磨制为主。这些文化遺址多分布在丘陵山腹的南斜面，并多靠近于河岸地方（如太子河流域一帶地方）。今后如能在这一帶地方多作些考古研究工作，可能發見更多的新石器时代文化遺址。（曹大曾）

陕西省　省博物館收購地主庄园一座

陕西省博物館計划在西安附近收購一座比較典型的地主庄园，作为物質文化陈列的資料。經过几个月的調查了解，已經确定收購三原县西北孟店村地主周某的庄园。

該庄园建于清代道光十年前后，构造庞大，前后五进两厢、門台、窗沿等处大部分用砖石嵌雕，門楣、窗欞皆用硬木精雕細鏤。圖案花紋流利活泼，充分表現了当时民間雕刻艺术的風格。确为陕西省清代建筑中少見之物。

通过这座富丽堂皇、气魄豪华的建筑物与周围一般簡陋的农民住宅对比，更可鮮明地看出阶級社会貧富生活悬殊的面貌。对于广大观众来說是有其重要教育意义的。（王世昌）

西安市东郊發現重要文物"錯金臥虎"

今年十月二十六日蓮湖区公安分局李来运同志送交我館一件文物，是掘沙生产第一大队工人在月登閣北史家灣村东灞河水边掘沙發現的。这个地方东边靠原上的汉薄太后陵，西边靠史家灣村，其地形西边較陡，可能是因河水冲崩所出古墓葬的遺物。

这个臥虎从造形文字方面看来，初步認为是秦代的。虎的重量是市称六斤二两，身长 20 厘米、寬 1.3 厘米、高 10.8 厘米，虎身有錯金花紋。項上有金項圈，項圈上有突起椭圓形花团。臥虎底有"邓

錯金臥虎 上：正面，中：背面
下：銘文

市臣、九斤四两”七个字，邓是現在河南省南陽地方名，臣或是监造官。或“邓市臣”为鑄客（即所謂金火匠人）姓名，亦未可知。此种带字的錯金花紋銅虎，在陝西省来說，还是首次發現。（刘向群）

青海省　西宁南郊杜家庄有古墓群

一九五七年十月，省文管会去湟中吊沟村調查古生物化石时，根据当地乡人委供給的綫索，發現了古墓葬群一处。

古墓群在西宁南川杜家庄，距城約二十里，屬城中区总寨乡。杜家庄村东的一片黃土原上，散布着高約2——6米不等的墓冢二十多座。当地群众反映：过去曾被水冲出过砖墓，內有人骨、陶器等。由于沒有进行过發掘，古墓时代暫时不詳。

为了在农業生产建設中保护这一古墓群，省文管会已分别去函西宁市文教局、总寨乡人民委員会注意保护。（赵生琛）

山东省　曲阜的文物調查与收集

自中央貫徹文物普查工作以来，在党和曲阜县人民委員会的正确領导下，組織了文物普查队从2月26日起到5月6日止，共用了两个多月的时間，在全县进行了詳細的文物普查工作。現簡介如下：

遺址方面，此次先后复查和發現遺址十余处，其中以魏庄材料較丰富。該遺址在本县城东南30里，魏庄的西村根，包括村的一角。东西約350米，南北300米。地面有大量黑陶残器和残片、鹿角、石器、残鬲、蚌片、紅燒土塊和灰土層等，其中鬲腿沙陶片更多。根据遺址上的水井測量，熟土層为2.5米，內含有大量陶片和燒土。

在此遺址收集和采集到較完整的黑陶器六件，其中：鬲一件，高8.5厘米，穿孔豆二件，一高7厘米，另一高9厘米，还有黑陶罐、黑陶残杯、黑陶豆盖各一件。另有完整的紅細沙陶鬲二件，一高16厘米，另一高13.5厘米，此外有紅細沙陶罐、陶杯各一件，灰細沙質双鼻小口陶壺二件，一高24.2厘米，另一高16.2厘米，此外还采集到残石器10余件。

其他遺址亦有石器、陶片等物。

唐天宝浮雕碑

元代石刻群一角

在石刻方面，有：隋造像碑，唐、宋、金、元、明、清时代石刻造像、墓志、庙碑、墓碑等。如城西十八里的五区白村的大乘寺，內有唐天宝碑和金大定碑。唐天宝碑高1.8米，寬0.7米，碑頂雕刻山景庙殿、飞天走兽等，其下刻五台山碑文、李士强書。

此次發現最多的是元代石刻，仅元代墓前石刻就有三处，一在五区桑庄陈士郎林內；一在三区岳家村褚家

林內；惟五区杜家庄杜家林內的石刻較完整，墓碑系元代皇庆元年二月十八日立石，五十四代衍聖公孔思誠撰文，刘秦篆額、王吳書丹。此碑高3.22米，碑下井刻龟趺。墓道小石坊一个，上書"达魯花赤顏君之塋"。有石像二，高2.3米，一执圭，一执剑。石华表（或称望柱）頂上刻小獅一对。此外还有石羊等。

其他区乡元代墓碑、庙碑、曲阜沿革志碑等都有存在。

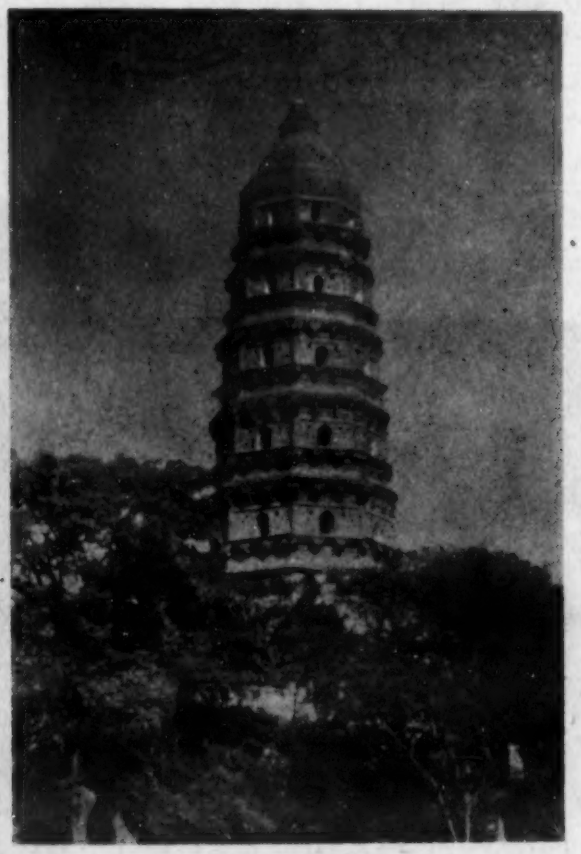
另外，明、清石刻有朱熹像，孔尚任、孔广森、翁方刚等人的題字和墓碑。

此次普查，虽然得了不少的收获，但限于業务水平，做得还很不够，还有很多地方需要繼續考查对証。希望主管部門再进一步地作調查研究。

（孔繁銀）

江苏省

苏州虎丘塔修繕完成



修复后的虎丘塔

虎丘塔是苏州古老的建筑物，根据現有資料，它建于五代錢弘俶十三年，即周显德六年(公元959年）而落成于北宋初期，从建造到現在有一千年的历史了。明末崇禎年間向西北傾斜了，当时曾即建筑第7層，并将此層位置略向东面移动，借以改变重心緩和偏斜。清咸丰十年全寺被焚，淪为废墟，自此以后此塔無人修葺，塔身逐漸沉陷，向西北偏斜，其中部数層并向西北弯曲，因此外壁西面裂縫自下而上貫通数層，各層迴廊地面也已裂开，刹柱窩烂成为一大空洞，雪雨由此下灌。

一九五三年苏州市人民政府采納人民意見，决定修复虎丘塔，中央文化部对这工作也很重視大力支持。江苏省文化局邀請了古建筑专家、考古学家、地質土壤专家和建筑工程技术人員对虎丘塔的整修，进行了长时間的研究。全面整修工程是从一九五六年十二月开始的，整修办法是每層用鉄箍加固，裂縫用水泥噴射胶合。修繕中曾發現大批文物（文見本刊十一期）。对塔內也进行壁面的加固工作，塔頂上装置了避雷針。現在它显得十分牢固，外表也煥然一新。巍然地矗立在虎丘山上。（人俊）

常熟發現太平天国时的題壁

常熟市郊区山北乡花园村农民顧关泉家屋內中堂的西壁有太平天国的墻壁題字，該字用墨笔写在石灰墻上，右到左十行，行四字，共四十字。文曰："常热有妖　如若不退　百姓寿难　天兵家到　不起子民　不烧房屋　如若团練　烧杀不留　劝至百姓　逃者为高"。

根据字的口气和房主人的传說以及文献上的記載推算，这些字是太平天国庚申十年五月二十五日（公元一八六〇年七月四日）太平軍开始进攻常熟至庚申十年八月七日(公元一八六〇年九月十六日）占領常熟这六十多天內所写的。

太平軍对群众宣传政策，如布告之类的文件，多喜用詩的形式，既通俗、又順口、浅显易懂，使群众一目了然。

該字虽然不是太平天国政府和太平軍部队的正式文告，而是太平軍战士向群众宣传所写的，但它的意义很具体明了，短短四十字，将敌人的残暴，太平軍爱护人民，以及对老百姓的劝告說得清清楚楚，意旨誠摯，政策鮮明。

發現的經过是这样，顧家世輩都不認識字，据上輩說，墻上的字是太平軍写的，但下檐墻一直是堆些杂乱的东西，墻上的字沒有人去注意它。去年大义鎮中心小学教师庞天馬寄居顧宅，發現后即向市政协反映，常熟市文物保管委員会数度派員前往了解，并通知太平天国紀念館。紀念館于今年八月派員前往，进行了訪問，摄影和临摹工作。由于顧宅的房屋即将倒塌，須进行全部修理，墻壁上的字已無法就地保护，經研究，由太平天国紀念館将題字的砖墻拆下，現已完整地运回，不久即可陈列。（张从淦）

安徽省

合肥市西郊清理六朝墓一座

安徽省博物館于一九五七年二月在合肥市西北郊区清理古墓一座。

墓是砖室，券頂，平面成"凸"字形，长6·8、寬2·76、深2·6米，方向南偏东二十度。封砖拆掉后，有两扇石塊封門。磚有錢紋和菱形几何紋及素面磚数种。鋪地磚成人字形。在墓室的西北部及东南部有用砖砌成的二層小方台两个。靠近墓室的券頂門上刻着"大利"二字。墓內出土器物有陶狗、猪、鴨、鷄、羊、井、灶、屋、猪圈、磨、紡輪、銅器有半两錢、五銖錢、盒、勺、耳杯、漆器上的銅鎶边和鉛質車盖蚤等，此外还有鉄灯，鉄爐。其中特别重要的有两面嵌金銀絲的鉄鏡，直径1·4厘米，穿紐大而扁与六朝銅鏡式样完全相同。鉄鏡的發現在安徽地区还是首次。

根据墓葬形制，出土文物与合肥地区發現的六朝墓大体相同，初步推断屬于六朝时期墓葬。

（舒国志）

浙江省

临海县后岭下筑路發現石牛

临海县东郊后岭下，因鋪筑临仙公路，于一九五七年二月二十二日下午，在岭峽中間掘土5、6尺深时，發現土中埋藏石刻的牛八只，每只长一尺余，形状各各不同，有伸首的，有縮頸的，有头向右轉的，在發現后，筑路工人即将石牛掘出搬至山川壇农業合作社，一面即派人到京湖临海县文物管理小組报告，当即由該組負責人到后岭下实地考查。据說此物系一七一八年（清康熙戊戌年）台州府知府张联元惑于風水，發起修复台郡形胜，制此用作压胜的（詳見康熙时洪熙揆修复台郡形胜記）临海县文物管理小組認为此为出土古物，应妥为保存，現已函請临海县文教局通知山川壇农業社速将这八只石牛送給該組保存。（項士元）

杭州西湖九曜山發現新石器

杭州西湖九曜山由于开采石料陆續發現不少文物，同时还發現了很多古生物化石，前經撰文分别介紹（見本刊一九五六年第三及九期）。最近石料場职工在挖土时又發現了新石器。現将情况簡报于后：

石器出土地点在九曜山东面半山上，是工人們在清除岩面上的积土时發現的。石器系遺存在岩石面上的黃土層內，其下伏地層是古生代下二疊紀栖霞灰岩。因为山上石灰岩很多外露，复土薄少，發現地点又在半山中，文化層次很难辨認。出土石器共二件：一为石磔，长7.2、寬4.3、厚1.2厘米，采用石灰岩磨制而成的，刃部很鋒利；一为石鏃，略有残破，长9、寬2.4、厚0.5厘米，为扁平四棱形式，以千枚岩磨光制成的，精細而鋒利，形制宛如一九三六年杭县良渚出土之石鏃，因为九曜山新石器的發現数量不多，同时又未發現其他遺物，故在石器时代山上是否已有人类居住，目前犹难肯定，但在新石器时代杭州附近九曜山一带已有人类活动这一点是可以肯定的，这对研究杭州古代历史頗有价值。

（鍾公佩）

福建省

厦門島首次發現宋代火葬遺物

一九五七年十一月初，厦門大学人类博物館在厦門市郊禾山区呂厝乡清理宋代墓葬时，發現了骨灰罈一套，据其中文字記載，这套骨灰罈是宋代淳佑八年（1249）的火葬遺物，距今七百〇八年。

这套骨灰罈一大一小，小罈套在大罈中，两罈形制極为相似，均上鮮綠色釉，罈盖为圓雕形，平底，罈身腰部鼓出。大罈高88.7、口径37、底径24厘米，腰部刻有庙宇圖案花紋。小罈高41.5、口径18.5、底径16厘米，腰部刻有四，五道波浪形圖案。（叶文程）

河南省

龙門保管所搜集到一批古代彫刻

圖一

圖二

近几年来龙門保管所搜集到的古代雕刻有佛像、佛头、优塡王像、石塔、碑碣等共达五十件之多，略举数例如下：

一 唐代石塔（圖一）。这个塔是1954年从离龙門八里地的棟庄运回来的，方形四層，通高1.65米，在最下边的一層前边雕刻着佛像，其它三面均雕文字，左边是經文。右边是大周浮圖銘并序，說

圖 三

明此浮圖系长安三年安思泰为七世先亡所造。后边是先人的名字及死亡年月等。

二 唐代造象（圖二）。通高2.1米，保存完整，1954年从离龙門六里的裴村运回。

三 佛头。有三个較大的佛头，其中一个还有半截身（圖三）高0.34米——0.4米。雕刻精致端正。

龙門所征集的文物不能一一列举，就从上面这些文物来看，对考古和研究雕刻艺术都有很大的参考价值。

龙門保管所正在准备进一步詳細的調查，使散失在外边的文物都能回到自己的老家。（洪宝聚）

湖北省

武汉师专举办首届文物展覽

一九五七年四月，武汉师范专科学校为了适应直观教学的需要和結合附近各中学的劳动教育起見，利用春假时間举行了一次規模較大的文物、圖片展覽。

展出的內容有三个部份：第一部份是圖片，有埃及，两河流域，希腊，罗馬等地原始社会和奴隶社会的照片以及殷墟文物和中国古代建筑的圖片多幅。第二部份是从新石器时代到明清时代的文物（包括一些复制品），其中石器有：斧、磚、刀、鏃；陶器有壺，鼎、杯；銅器有鼎、壺、盘、戈、矛、鏃、刀、劍、尊、卣、觶、匜、瓿、金銀錯帶鉤等；瓷器有：碗、壺、盘、罐、杯；以貨幣的数量最大，主要的有空首布、方足布、刀幣、秦半两、五銖錢等。第三部份是珍貴的善本圖書和名人字画。

学校領导極为重視这次展覽，校长、党委書記、历史科主任等都亲临指导，并再三地进行审查，老师們牺牲休息时間来参加設計、陈列布置等具体工作，有的老师还拿出了自己收藏的文物和圖書、字画充实陈列品，年逾六旬的历史科馮永軒教授，不仅拿出了收藏几十年的珍貴文物参加展出，而且日以繼夜地参加設計和訓練講解員的工作。历史科科主任助理刘先梅老师在展出期間，整天的站在展覽室內为观众們解答各种疑难的問題。这种热忱大大地鼓舞了参与設計和担任解講的同学們的工作情緒。展出时間只有三天，但收效良好，使許多同学正确地認識到文献和实物在历史科学中的地位，如史一四班学生謝桂英在参加工作后說："考古材料是历史科学中不可缺少的部份，作为一个未来的历史教师必須响应政府的号召，爱护祖国的文物"。

（小屯）

襄陽县發現新石器时代遺址

今年五月間，襄陽专署为了配合基本建設，預先在襄陽市郊和襄陽县部分地区进行文物普查，發現不少从新石器时代到汉代的文物，特别是襄樊市文化館刘炳等同志在襄陽县王河乡（在襄河以东，滾河以西）的肖家老坟地带两个山岡之間發現了蘊藏甚丰富的新石器时代遺址一处；采来的部分遺品中，石器有扁平石簇一件，有孔石鏟（残）一件，小石鑿二件，石斧一件，石器残片五件，都是通体磨光的，陶器都是残部或残片，如夹砂紅陶扁形的鼎足，类似紅陶杯胎呈灰色的残陶器；陶片多灰色，也有紅色，多为素面，也有飾凸紋、籃紋和繩紋的。此外，还有紅烧土。

根据这些采集品来看，这个遺址的时代可能是新石器时代晚期的一处文化遺存，其中有些遺物可与河南信陽和湖北天門、京山等处新石器时代文化遺物互相比較。（程欣人）

湖南省

常德市乾明寺的唐代鉄幢

乾明寺在常德市德山山麓，寺为唐咸通（懿宗年号，公元860——873年）間建修，为当时湖南的著名禅院之一。宋代时亦为巨刹，（見湖南省通志）后代曾加修繕，但非原来面目。今殿宇因抗战时期被破坏損毀，当地政府恐倒塌伤人，于一九五四年呈准折除，就原址改建仓庫。現惟存留古树翠竹供人游覽。

鉄幢俗称为"鉄树"，矗立于殿前广場中。幢側有一古井，传說井水与海相通，深不可測，井內系有一条恶龙，常兴風作浪，"鉄树"就是为鎮压这条恶龙而建立的。在过去封

鉄 幢

鉄幢細部

建迷信观念的支配下，没有人敢去損毀它，使这一珍貴的文物，能完整無缺的保存下来。

鉄幢建立在八方形的高約一米的石台上，石台边緣雕有仰蓮紋飾，因經后代的修整，部分仰蓮紋飾已不存在。每面的上部似俱雕有"壺門牙子"，現仅南面的一面尚保留。

鉄幢全部为生鉄鑄成的，作圓柱形，下大上小，高約5米，底部的直径約80厘米，全幢可分为七層，在第五同第六層的上部俱有出檐，八面挑角，整个幢的形态，似塔非塔，造形頗为别致，在湖南地区中，目前尚未發現类似的遺物。

鉄幢的第一層，周围鑄有半身的力士像八尊，面形勇猛，双手上举，与肩平齐，作用力扛承的姿态；在力士像头部旁边的空隙处，飾有金刚杵状花紋，上面边緣則飾以連珠紋。第二層的下部，鑄有相互間隔的龙、虎各四，作奔馳飞騰状，造形生动活泼；中部鑄有釋迦牟尼佛的坐像十尊，披肩坦胸，慈祥庄严；上部則有仰蓮复蓮紋飾。第三層、第四層無佛像和紋飾，鑄有竪立的直綫将圓柱分为十一等分（可能系鑄造时的模痕），第三層上部凸出的边緣上飾以連珠紋，第四層上部飾以纓絡，并有凸出的仰蓮紋飾。第五層中間三个长方形的空孔相通，其形状如燒化紙箔的香爐，孔旁鑄有般若波罗密多心經，其上部有出檐，作八面挑角。第六層下有重叠的仰蓮复蓮紋飾，中鑄一門，双扉关閉，門上有凸起的門釘，門頂作圓拱形，出檐与第五層的形式相同，不过較小而已。第七層由五个圓的鉄輪組成幢頂，最下的一个輪上鑄有云紋，其余四輪俱鑄有直列的波紋。

在乾明寺的鉄幢上虽未發現鑄造的年款，但从鑄像的面形及風格看来，可知为唐代遺物；此外在般若波罗密多心經的后面，鑄有捐献造幢人的姓名，其中有"朝散大夫尚書都官知朗州軍事賜紫魚李□□"。及"宣德郎太常博士通判軍州事霍□□"。朗州最初为隋所設置，后改为郡，乾元元年（公元758年）复曰朗州，历五代及宋初而不变，至宋大中祥符五年（公元1012年）改为鼎州。据此鉄幢的鑄造年代，不会晚于宋大中祥符五年。至于賜魚的制度，乃为唐代所特有的，旧唐書卷四十五輿服志就記載有："奏諸改事，許終身佩魚袋，以为荣寵，以理去任，亦听佩魚袋，自后恩制賜賞緋紫，例兼魚袋之章服；都官郎亦为唐代官制，旧唐書职官志有都官中郎……掌配紀隶薄录俘囚，以給衣粮药疗，以理訴竟雪冤"。故从文献上来考証，鉄幢当为唐代的遺物，其鑄造时間，可能与建寺同时，即公元八六〇——八七三年，距今已千余年了。

石經幢过去發現甚多，但鉄幢則少發現；常德乾明寺的鉄幢的發現，为研究唐代的佛教艺术提供了新資料。（戴亚东）

广东省

海南黎、苗族自治州發現古代文化遺物

一九五七年四月，我們随同"广东省文物巡迴展覽会"在海南島各县、市进行巡迴展覽的同时，并进行了考古調查工作。五月下旬在黎、苗族自治州的首府通什市西北一帶的無名的矮山丘上，發現五处散布着很多新石器时代和唐、宋时代遺物的遺址，面积最大的約有400平方米。这些山丘都是黎族的庄稼地，因为黎族历代都是采用"刀耕火种"，因此四周的地表和在深30至50厘米的土層中都遺存着很多竹木一类的炭屑。这五处遺址都是靠近通什河和公路的。

遺物大致相同。共采集到石器十二件，陶片二百多件，瓷片三十多件。石器有用灰色砂岩磨制而成的斧、磉、礪石，也有用天然的灰色石条經过簡单加工而成的石杵、石磨盘和打击用的石錘等。陶器有夹粗砂灰褐陶（陶土未經淘洗，內掺有大量的石英和金色的矿物；陶片閃閃發亮，硬度很大）、朱紅陶、夹砂黃陶、黑陶、灰色硬陶等的残片、器物残足和灰色陶紡墜等。陶片以夹粗砂褐陶为最多，占总数61%，黑陶最少，仅占3%。陶片中仅二件有划文，余均素面。从陶片和残足推測，器形有平底器、大口器、圓足器、方足器等。形制一般都很端正，厚薄均匀，造型式样比广东东北部新石器时代遺址內采集的遺物稍为簡单，也沒有柄、耳和流一类的附件。瓷器残片有唐代的平底碗足，宋代的青釉竹刀花等（这些瓷片可能是墓中的随葬品），瓷片的質、釉、花紋、造型、火候和制法都与潮州竹竿山和惠陽白馬山的唐宋瓷片相类似。这些遺物在自治州的發現，是屬初次，它引起了广东的历史学家和考古工作者很大的兴趣。（曾广亿）

“临汝風穴寺”一文讀后

文参第 10 期文物工作报导栏刊登的李健永写的“临汝風穴寺”一篇报导，其中有些錯誤，現将主要地方写在下面：

（一）貞禅师塔原名七祖塔，乾祐三年（公元950年）盧希范撰“風穴寺七祖千佛白云禅院記”碑：“开元年有貞禅师裘衡陽三昧，行化于此，溘然寂灭，示以闍維，有崔相国李使君名昌与門人等收舍利数十粒，建塔九層，玄宗謚为七祖塔，見今存焉”。現有塔外观作抛物綫形，每層用叠涩簷，应为盛唐时期的手法。塔門楣石上虽刻有：“清道光二十四年重修”的字样，若仔細观察就会發現全塔上下的用砖和砌法是完全一致的，可以断定清道光間的“重修”并沒有改动塔的原状。

（二）寺內最早的建筑不是“鐘楼”而是座落在該寺中心的中佛殿。鐘楼上的斗栱虽然使用的是眞昂，昂的后尾承托下金檩，并且簷柱有显著的升起，会引起一些人的注意。但屋頂坡度陡峭、斗栱上有明清建筑常用的麻叶头和用材很小，都可証明建筑时代是不会太早的。但該寺的中佛殿面闊三間，进深三間，单檐歇山頂，平面近似正方形。补間只用一攒斗栱，（单抄单下昂五踩作）手法相当朴实。檐柱有显著的升起，柱头有显著卷杀，柱下施以复盆柱础。闌額出头砍削成楮头状，以及梁架的結构和举折綏和等都說明它的年代是較早的。

此寺在国民党反动統治时期，被破坏的很严重。解放后經过宣传保护文物的方針政策，动員当地群众保护后，已經制止了人为破坏，并于去年和今年分别由临汝二中和河南省文化局拨款修葺。

尤翰青

关于“克里孟”的解释

你刊1957年第 4 期載潘著“內蒙古西部地区的匈奴和汉代文物”一文中，曾对察右后旂二蓝虎沟附近的古城加以介紹。这处古城所在地叫做“克里孟”。近閱你刊第 7 期中岑仲勉先生“克里孟古城应即古雁門遺址”一文后，并再次和精通蒙古語文的同志研究了这个詞的意思，感到有解释的必要，現提出以供岑先生研究参考。

現代蒙古語中称墻为“ХЭРЭМ”，汉譯音为“哈拉孟”。由于各地方言不同，伊盟察盟等地的發音为“КЭРЭМ”的，又譯音为“克里孟”。“克里孟”或“哈拉孟”一詞，往往被用来称呼各地之古城，例如，察右中旂巴尔嘎斯泰乡之金代古城也称做“哈拉孟”。二蓝虎沟的“克里孟”村，也就是对古城墻来叫的。我在介紹二蓝虎沟古城时，未将这个詞的意思注明，以致被誤为由汉語輾轉传下的中古音“雁門”了。

李逸友

讀者来信

編輯同志：

文参1957年第十期“文物工作报导栏”刊載了李逸友同志“赤峰洞山辽代石窟寺調查”报导一則，通过这則报导，使我們能够了解到这个石窟的現状，十分值得欢迎。但李同志根据金皇統三年灵峰院千佛洞碑以为“此地乃金代矧茲县遮蓋山”，甚为錯誤。从而，他推定今赤峰县城子乡“应即为矧茲县所在”，也是不正确的。

“矧茲”不是县名，而是古文中常用的一个詞彙。“矧”作“况”字解，在文法上屬助詞一类，有承上啓下的意思。如尚書大禹謨篇：“至誠感神，矧茲有苗”，就是用法的一例。皇統三年灵峰院千佛洞碑碑文开头有泛論一段，“矧茲县之东南，有山曰遮蓋山”云云，即是上承这段泛論，下面轉而叙述灵峰院千佛洞的所在及其开鑿、建寺始末的。用法与大禹謨正同。碑文并未具体說明“茲县”是指那一县，如果把“矧茲”二字作为县名理解，那就錯了。金代沒有这样一个县。

金皇統三年灵峰院千佛洞碑不是最近始被發現，早在一百多年以前，即为諸家所著录。如清錢大昕金石文跋尾（卷18）、热河志（卷81寺庙五、卷97古迹一）、承德府志（卷20寺观一七、卷21古迹二二）、畿輔通志（卷142金石五）和张穆蒙游牧記（卷 3 翁牛特部）等均曾根据此碑碑文簡要地記述了千佛洞开鑿始末和石佛情况；近人罗福頤滿洲金石志外編和日人园田一龟滿洲金石志稿并曾輯录了碑銘全文。灵峰院千佛洞所在的遮蓋山，在金代屬于何县，著录家也有所考說，錢大昕以为屬长兴县，热河志以为屬松山县。錢氏因此碑为“长兴县乡貢进士杜彦臣所作”（应作“所書”，錢氏誤），就断定“其地于金时为长兴县”，殊失之武断，热河志据元一統志所記述的方位而加以推考，信而有征。因此，其后著录家多从其說。松山州故城，热河志推定为赤峰境的小烏珠穆沁废城。其地即李逸友同志所說的今赤峰县城子乡所在的辽金古城。十余年前，东北博物館李文信同志曾至其地調查、勘察，根据文献記載的方位和出土遺物，亦确定“城子”就是辽松山州（即金松山县）故址。据此，我們应該根据热河志的推考和考古勘察的結果来确定碑文中所說的“茲县”为金代的松山县，而不是“矧茲”县。

此致

敬礼

朱子方

作者来信

文物参考資料編輯部：

最近仔細校閱我在你刊1957年第10期79頁上所写的报导“赤峰洞山辽代石窟寺調查”，發現当时因我未讀通碑文，誤以为洞山石窟寺是在金代矧茲县內，实际石窟寺应在金代的长兴县內，而“矧茲”乃是語助詞，并非县名。請予更正，并致歉意。

李逸友

陕西、江苏、前热河、安徽、山西
五省出土重要文物展覽圖录

五省出土重要文物展覽筹备委員会編

五省出土重要文物是近年来在陕西、江苏、前热河、安徽、山西五省內配合基建工程發掘出的許多珍貴遺物中的重要部分。其中有聞名中外的半坡村新石器时代遺址中出土的人面形、鹿形等花紋的陶盆、陶尖底瓶、骨制魚鈎等；有江苏丹徒、前热河凌源、陕西普渡村等地出土的西周銅器，安徽寿县出土的春秋时代的精美彝器和山西长治出土的战国兵器；有西安一带出土的唐三彩陶俑、三彩陶驢、三彩小柜和一对姿态劲健、活泼生动的三彩獅子；有前热河赤峯辽墓出土的鉄器、金銀器等。这些丰富的發現，在考古学上增加了新的一頁，为历史、文物、艺术等的科学研究提供了重要的新資料。本圖录系根据五省出土重要文物展覽会上的展品选輯的。

8开　精装　圖版121　彩版10　估計定价（甲种）30元（乙种）25元

文物出版社出版
新华書店發行

文物参考資料

（月　刊）

第一期　（总89号）

1958年1月27日

編　輯　者　文物参考資料編輯委員会
北京东四头条4号
电話4局1440

出　版　者　文　物　出　版　社
北京东四头条4号

总發行处　邮电部北京邮局

預訂处　全国各地邮局

代售处　各地新华書店

定价每册0.50元

預定价目

三个月三期	1.50元
半年六期	3.00元
全年十二期	6.00元

平邮在內挂号費另加

北京新华印刷厂印刷

本刊第十二期实际出版日期12月29日　邮局送出日期1月30日　印数8,000　本刊代号2—27

北京市邮局新聞稿件另寄整付許可証第22号